1903


Digitized by Google


Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vorwort.

Der 28. Jahrgang des früheren Cäcilienkalenders, der vor 18 Jahren das ernste Kleid eines kirchenmusikalischen Jahrbuches angezogen hat, ist am Ende des Jahres 1903 größtenteils schon im Drucke hergestellt gewesen, als der gegenwärtige glorreich regierende Papst, Pius X., durch ein Proprio motu über Kirchenmusik und die Kongregation der Riten durch ein Dekret die bisherigen als libri chorici ecclesiæ bezeichneten Choralbücher dieses Charakters entkleideten. Aus dieser Ursache war der Verfasser des bereits gedruckten Artikels „Kanonistische Würdigung der neuesten Choraldekrete" in die Notwendigkeit versetzt, eine Nachschrift auf Grund obiger römischer Entscheidungen, S. 192—195, abzufassen, und die Redaktion wollte dem Jahrbuch 1903 den Wortlaut der römischen Entschließungen beifügen; aus diesen Ursachen hat sich die Ausgabe des vorliegenden Jahrbuches um sechs Wochen verzögert.

Die bearbeiteten Themate gehören, wie bisher, größtenteils der früheren Musikgeschichte an, wie beispielsweise der Artikel P. U. Kornmüllers über den bedeutendsten Musiktheoretiker des 15. Jahrhunderts „Johannes Tinctoris", auch durch zahlreiche Notenbeispiele illustriert (S. 1—28), die biobibliographische Studie über den römischen Komponisten „Felice Anerio", dessen Todesjahr 1614 zum erstenmal durch den Unterzeichneten aus dem sixtinischen Kapellenarchiv urkundlich festgestellt werden konnte (S. 28—52).

Wenn auch die kanonistische Studie von P. J. Bogaerts (S. 52—66) bei der veränderten, durch die Dokumente (S. 185—191) hervorgerufenen neuen Rechtslage nicht mehr aktuell ist, so kann sie doch eine kulturhistorische Bedeutung in Anspruch nehmen, denn sie berichtigt mit Scharfsinn und mit Freimütigkeit die Anschauungen in der Choralfrage, welche während 10 Jahren, vom Dekrete der Ritenkongregation aus dem Jahre 1894 bis zum neuen Dekrete 1904, von einer rührigen Partei gehegt worden sind.

Für die Geschichte und Kenntnis der Musiktheorie und Kompositionslehre verdienen sicher alle Beachtung a) das Kapitel aus dem ziemlich seltenen theoretischen Werke des Benediktiners P. Meinrad Spieß (S. 67—81), b) die Studie des angesehenen Musikschriftstellers Dr. Max Seiffert in Berlin (S. 81—94) über F. J. Habermann, aus dessen Kirchenkompositionen G. F. Händel mehrere Motive und Sätze in seinen Oratorien verarbeitet hat, c) die eingehende, erst im Jahre 1904 zum Abschluß gelangende Studie des in unseren Leserkreisen als Komponist und Kritiker wohlbekannten Schulrektors Jak. Quadflieg in Elberfeld über Textunterlage und Textbehandlung in kirchlichen Vokalwerken (S. 94—138), d) den auf den Stand und die Praxis des Gesangunterrichtes bezüglichen kurzen Aufsatz des Kgl. Seminarmusiklehrers Karl Walter in Montabaur über J. J. Felbiger (S. 138—144). Von der Fortsetzung des Artikels „Beiträge zur Glockenkunde" von K. Walter im Jahrbuch 1902 mußte in diesem Jahrgang abgesehen werden; er erscheint im Jahrbuch 1904.

Den Löwenanteil der Referate hat in diesem Jahre der H. H. Benefiziat Joseph Auer in Elsendorf (Niederbayern) über die „Denkmäler der Tonkunst in Deutschland (Bayern)" übernommen und dadurch eine alte Schuld der Redaktion



des Jahrbuches getilgt (145—160). Die Antikritik von P. Jos. Weidinger gegen eine Broschüre von P. Raphael Molitor (S. 162—184) bezieht sich nochmals auf die Frage über das Verhältnis Palestrinas zur Medicäer Ausgabe des römischen Graduale.

Die Musikbeilage bringt den Schluß der von M. Haller redigierten vierstimmigen, bisher ungedruckten Motetten des römischen Meisters Luca Marenzio sowie ein fünfstimmiges Magnificat und sechsstimmiges Adoramus te Domine von Felice Anerio als Illustration zum Artikel des Unterzeichneten über den Lebensgang und die Werke dieses römischen Meisters.

Dem Studium des traditionellen gregorianischen Gesanges ist durch die Anordnungen Pius X. ein weites Forschungsgebiet eröffnet worden und die Redaktion begrüßt jeden Beitrag, der für das Jahrbuch 1904, etwa in Form eines zusammenfassenden Artikels über die Resultate der diesbezüglichen archäologischen Studien, den Gedanken des Hl. Vaters zur Durchführung bringen hilft. Im Jahre 1904 ist die günstigste Gelegenheit über die kirchenmusikalische Tätigkeit des hl. Papstes Gregor I., der den Stuhl Petri 14 Jahre (590—604) zierte und dessen dreizehnhundertstes Todesjahr besonders in Rom gefeiert werden wird, sowie die Geschicke des nach ihm benannten gregorianischen Chorals in objektiv historischer Weise darzustellen. Die Frage des Rhythmus und Vortrages muß besonders ins Auge gefaßt werden, läßt sich aber nach den Anschauungen der Solesmeser Schule nicht von jener der Leseart und Notation trennen.

Es besteht die Absicht, das Jahrbuch 1904 bis längstens 1. August 1904 zu veröffentlichen.

Das wird nur möglich sein durch unsere Devise:



Regensburg, 3. Dezember 1903 und 28. Januar 1904.

Dr. Fr. X. Haberl,
Direktor der Kirchenmusikschule.



Abhandlungen und Aufsätze.

Die alten Musiktheoretiker.

Johannes Tinktoris.[1])

Unter den Musik-Theoretikern des 15. Jahrhunderts nimmt Joh. Tinktoris wohl den ersten Platz ein, indem er so fast die ganze damalige Musiklehre in streng wissenschaftlicher Form, klar, deutlich und mit einer großen Menge von praktischen Beispielen erläutert zur Darstellung bringt, während andere Theoretiker in ihren Schriften sich nicht so tief einlassen, sondern meist nur das unmittelbar Praktische behandeln.

Was seine Lebensverhältnisse anbelangt, so ist nicht viel Sicheres bekannt. Geboren ward er wahrscheinlich zu Poperinghe in Brabant um 1445. Sein Vater hieß Martin T. und scheint ein Mann von höherer Bildung gewesen zu sein, da sein Sohn Johannes ihm einen lateinisch geschriebenen Traktat „De origine et usu musicæ“ widmete. In seiner Jugend war J. Tinktoris als Musiklehrer der Chorknaben in Chartres tätig; in Lüttich und Brügge verweilte er auch eine Zeit, bis wir ihn, schon Magister, 1471 der Studien wegen an der Universität Löwen finden. Darauf wirkte er zu Neapel als Hofkaplan und Sänger der Hofkapelle unter der Regierung Ferdinands I. von Arragonien († 1494), und vielleicht auch unter der seines Nachfolgers, da sein Zeitgenosse, der Abt Trithemius, schreibt, Tinktoris sei noch 1495 in Neapel gewesen. Überhaupt weiß man nicht, in welchem Jahre er nach Italien gekommen ist oder in welchem er es verlassen hat. Im 3. Hefte der „Bausteine“ deutet Dr. Haberl an, daß T. auch in Rom als Sänger der päpstlichen Kapelle geweilt habe, ohne Näheres bestimmen zu können.[1])

Gestorben ist T. am 12. Oktober 1511 als Kanonikus zu Nivelles, doch läßt sich nicht bestimmen, ob er in Nivelles gestorben ist oder die Nachricht von seinem Tode aus Italien nach Brabant kam. Denn die päpstlichen Sänger jener Zeit wurden zur Verstärkung ihres Einkommens und für den Fall der Dienstuntauglichkeit mit Benefizien an verschiedenen Kathedralen und Kollegiatkirchen ihres Vaterlandes bedacht, für welche sie, solange sie im Dienst waren, Vertreter oder Vikare bestellen mußten. Es wäre also auch möglich, daß T. in Rom gestorben ist.

Bezüglich seines Namens ist zu bemerken, daß es unrichtig ist, Tinktor statt Tinktoris zu sagen; dies Wort ist das latinisierte „de Verwere oder de Värwere“ (Färber) und er nennt sich in seinen Schriften, auch im Ablativ, immer Tinctoris.

Johann Tinktoris war ein gelehrter Mann und, wie seine Schriften beweisen, besonders in der Musik erfahren. Coussemaker sagt von ihm, er sei Professor der Mathematik, der Jurisprudenz und der Musik gewesen. T. selbst nennt sich „Licentiatus in legibus regisque Siciliæ capellanus“, auch „Jurisconsultus ac musicus serenissimique regis Siciliæ capellanus“, ferner „legum artiumque professor“, „musicæ professor“, „cantor regis

[1]) Ed. de Coussemaker, Scriptorum de Musica medii ævi nova series a Gerbertiana altera. Parisii 1876. Tomus IV. (S. I.—X. 1—200.)

[1]) „Bausteine für Musikgeschichte“ von Fr. X. Haberl. III. Heft. „Die römische Schola cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“, in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1887. Leipzig, Breitkopf und Härtel. S. 190—296. Auch als Sonderabdruck erschienen.

Siciliæ". Er muß auch in hohem Ansehen bei Hofe gestanden haben, da er der königlichen Prinzessin Beatrix einige Traktate widmete; ebensolches Zeugnis gibt auch der ehrenvolle Auftrag des Königs Ferdinand I. an Tinktoris, eine Reise durch Frankreich und andere Länder zu machen, um die besten Sänger für die Hofkapelle in Neapel zu gewinnen (1487). Er scheint somit die eigentliche Seele der Kapelle Ferdinands gewesen zu sein. Großen Ansehens wird er sich auch in weiten Kreisen erfreut haben, da er mit den hervorragendsten Komponisten und Musikern in freundschaftlicher Beziehung stand, wie es aus einigen seiner Traktate hervorgeht.

Dr. W. A. Ambros gibt in seiner Musikgeschichte (Band III. S. 141) eine schöne Charakteristik von J. Tinktoris. „Den ganzen reichen Schatz an musikalischem Wissen und Können der Zeit und Kunst Okeghems und Busnois, schreibt er, hinterlegte der große Lehrer Johannes Tinktoris aus Nivelles (um 1480 in Neapel) in einer Reihe theoretischer Werke, welche, klar und zugleich streng wissenschaftlich in der Anordnung des Stoffes wie in der Darstellung, in gutem, solidem Latein geschrieben und alle Kunstgesetze und Kunstregeln teils durch selbstkomponierte, teils aus den Werken der besten Meister der Zeit, wie Dufay, Faugues Okeghem, Busnois, Caron u. a. wohlausgewählte Beispiele illustrierend, gegenüber der Verworrenheit, Dunkelheit und Schwerfaßlichkeit, worin bis dahin ein Autor den andern überboten hatte (etwa Jean de Muris ausgenommen), den Eindruck wahrhaft klassischer Epochenwerke machen. Der praktische Sinn des Niederländers verlor sich nicht in antikisierenden Forschungen, er ersparte seinen Lesern tiefsinnige philosophische Untersuchungen über die letzten Gründe der Musik und ihrer Gesetze."

Im allgemeinen, einige untergeordnete Punkte abgerechnet, ist diese Charakteristik ganz zutreffend und zeichnet den Mann und seine Werke richtig. Dabei muß man jedoch bemerken, daß Tinktoris wohl nicht im Sinne hatte, ein systematisches, zusammenhängendes Lehrbuch der Musik zu schreiben. Die elf Traktate, welche in den Scriptores vorgeführt werden, hat Coussemaker erst in systematische Ordnung gebracht, ursprünglich entstammen sie verschiedener Zeit. Sie zeigen sich vielmehr als Gelegenheitsschriften, wie aus den Widmungen und aus dem Datum der Abfassungszeit hervorgeht. So erschien das Diffinitorium musices, welches bei Coussemaker die 10. Stelle einnimmt, schon ungefähr um 1474 im Druck, während der Traktat De Contrapuncto (8. Stelle) erst 1478 vollendet wurde; so ist auch das Proportionale (9. Stelle) eines der ersten Werke Tinktoris, wie aus der Einleitung zum 2. Traktat „De natura et proprietate tonorum" erhellt, worin er schreibt: „nonnulla super his, quæ ad theoriam tum ad praxim hujus insignis peritiæ (i. e. musices) adtinet, opuscula condidi" und nennt dabei insbesondere sein Proportionale.

Wie es zu seiner Zeit gebräuchlich war,[1]) widmete er jeden Traktat irgend einer hervorragenden Persönlichkeit, so dem Könige Ferdinand I. von Sizilien, der königlichen Prinzessin Beatrix (1476 als Königin von Ungarn gekrönt), einem vorzüglichen Sänger der Hofkapelle u. s. w. Diese Dedikationen werden im nachfolgenden bei den einzelnen Traktaten angeführt werden.

Außer diesen elf von Coussemaker veröffentlichten Traktaten hat Tinktoris noch mehreres geschrieben. Trithemius erwähnt neben bekannten Werken auch noch zwei, nämlich „de origine musices" und „Epistolæ", welche beide Werke aber verloren scheinen, wenn nicht etwa das erstere mit einem anders betitelten Werke desselben sich deckt. Der Verlust des letzteren ist um so mehr zu bedauern, da sich darin sicherlich manches Interessante über Tinktoris Verkehr mit den besten Meistern seiner Zeit, deren Freundschaft er sich erfreute, gefunden hätte.[2]) In

[1]) Coussemaker l. c. 177. „Moris est cujuslibet scientiæ præceptoribus, dum ingeniorum suorum exercitia litteris mandant, aut ea viris illustribus, aut claris dirigere mulieribus".

[2]) Ob eine Sammlung der Briefe vorhanden war? Wohl nicht; Trithemius schreibt bloß: „Epistolas ornatissimas complures dedit ad diversos." Darunter mögen auch einige Traktate zu rechnen sein, insbesondere aber gehört hieher der gleich zu erwähnende Brief Tinktoris an Johann Stokem, seinen Landsmann und Freund.

einem von P. Martin benützten alten Kodex wird auch ein „Speculum musices“ als Arbeit Tinktoris' bezeichnet. (Vgl. Coussemaker l. c. p. 16.)

Ferner befindet sich in der Proskeschen Bibliothek zu Regensburg eine Druckschrift (bisher noch ein Unikum, da noch keine andere Bibliothek von dem Vorhandensein eine Meldung gemacht hat), welche wohl nur aus sechs Blättern besteht, aber ihrem Inhalte nach großes Interesse bietet. Herr Dr. Haberl hat über dieses kostbare Werk im Jahrgange 1899 dieses Jahrbuches Seite 69 bis 80 eine ausführliche Besprechung gegeben, weshalb ich glaube, mit dieser Notiz mich begnügen zu dürfen. Es enthält einen Brief an Joh. Stokem, der damals als Musiker am ungarischen Hofe weilte; darin finden sich mehrere Kapitel aus einem größeren Werke unseres Meisters, welches den Titel trägt: „De origine et usu musices“, bisher jedoch noch nicht aufgefunden ist.

Doch nicht bloß als Theoretiker genoß Tinktoris einen Ruf, auch als Komponist bewährte er sich. Das zeigen nicht bloß die zahlreichen Beispiele für eine und zwei Stimmen und einige mehrstimmige, die er in seine Traktate eingefügt hat, sondern auch größere Kompositionen sind von ihm bekannt. So eine fünfstimmige Messe „L'homme armé“ im vatikanischen Archiv, eine dreistimmige Chanson „Héllas“, im Odhekaton von Petrucci, und eine vierstimmige Lamentation in dessen Buche der Lamentationen. Im Manuskript existieren in der Bibliotheca Magliabecchiana zwei dreistimmige Gesänge, und Herr Dr. Haberl veröffentlichte zwei Kompositionen aus dem Archiv von St. Peter und aus dem Trienter Archiv.

Die Schriften des Tinktoris scheinen ein paar Jahrhunderte vergessen und unbekannt geblieben zu sein, es erschien zu seinen Lebzeiten auch nur das einzige Werk „Diffinitorium musices“ im Druck; der in der Proskeschen Bibliothek vorhandene Brief Tinktoris' an seinen Freund Stokem wurde wahrscheinlich erst nach seinem Tode gedruckt. (Die übrigen Traktate fanden ihre Verbreitung durch Abschriften, und solche bewahren auch nur sehr wenige Bibliotheken.) Dies Diffinitorium, eine Art von musikalischem Wörterbuch, erlebte jedoch mehrere Neuausgaben. Die erste geschah durch N. Forkel in seiner „Allgemeinen Litteratur der Musik“ (Leipzig 1792), die zweite durch eben denselben in seiner „Musikalisch-kritischen Bibliothek“ (1778—79). Eine dritte Ausgabe desselben geschah durch Dr. Heinrich Bellermann in Berlin in den „Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft von Fr. Chrysander“ (Leipzig 1863); S. 61—114 ist der lateinische Text mit deutscher Übersetzung und erläuternden Anmerkungen gegeben.

Die übrigen Traktate fanden ihre Verbreitung durch Abschriften, deren es wenige, teils vollständige, teils unvollständige gibt. Erst in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gaben die Pariser Musikgelehrten Perne († 1832) und Choron († 1834) die Schriften des Tinktoris heraus, jedoch ohne Emendation. Fetis nahm manches in seine „Histoire générale de la Musique“ Band V. S. 355 u. a. a. O. auszüglich auf und gedachte, alle Traktate herauszugeben, doch kam er nicht dazu, er starb 1871. Zur endlichen Herausgabe kam es endlich durch den gelehrten Musikforscher E. Coussemaker. In den „Scriptorum de Musica medii ævi nova series a Gerbertiana altera“ (Paris 1876), Bd. IV. S. 1—200 veröffentlichte er elf Traktate und nahm als Grundlage den besten und vollständigsten Kodex der Brüsseler Bibliothek. Zur Vergleichung zog er Manuskripte von Gand, Bologna und Florenz (Abschrift von P. Martini) bei, um möglichste Vollständigkeit und Korrektheit zu erzielen.

In neuester Zeit hat auch Dr. Hugo Riemann seiner „Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert“ (Leipzig 1898) einige Partien aus Tinktoris' Werken einverleibt. Auch Dr. W. A. Ambros hat in seiner „Geschichte der Musik“ Band II. und III. öfter Stellen aus Tinktoris' Traktaten aufgenommen.

Im folgenden soll nun ein genügender Auszug aus den elf Traktaten von Tinktoris gegeben werden.



I.

Expositio manus secundum Magistrum Joannem Tinctoris in legibus Licentiatum ac Regis Siciliæ Capellanum. Gewidmet ist dieser Traktat einem jungen Manne, mit Namen Joannes de Lotinis, welchen er Freund und Gefährte (amicus et consors) nennt und von ihm edlen Charakter und Kenntnis in Kunst und Wissenschaft rühmt; an anderer Stelle preist er ihn als vorzüglichen Sopranisten.[1])

Wie ein guter Lehrer, fährt dann Tinktoris fort, um seine Schüler gedeihlich zu unterrichten, dieselben zuerst die Elemente einer Kunst oder Wissenschaft lehrt und vom Leichteren zum Schwereren fortschreitet, so verfahre ich auch. Das Erste und Notwendigste ist die Kenntnis der Hand (die sogen. Guidonische Hand). Diese bildet eine kurze und nützliche Belehrung über die Eigenschaften der musikalischen Töne. Dieselben sind nämlich auf die Spitzen und Glieder der Finger verteilt, und zwar benützt man dazu die linke Hand, weil man mit dem Zeigefinger der rechten Hand bequemer auf die Stellen der betreffenden Töne deuten kann. Der tiefste Ton *Γ*, **Gamma**, befindet sich auf der Spitze des Daumens, weswegen die „Hand" von einigen auch kurz **Gamma** genannt wird.

In sieben weiteren Kapiteln werden behandelt: **loca, claves, voces, proprietates, deductiones, mutationes et conjunctiones.**

1. **Locus**, Ort, bedeutet den Sitz eines Tones, sei es auf der „Hand", sei es bei schriftlicher Darstellung auf einer Linie oder in einem Zwischenraume; zu den 20 Tönen bedarf man 10 Linien und 10 Zwischenräume oder **spatia**. Der erste und tiefste Ton steht auf der ersten und tiefsten Linie.

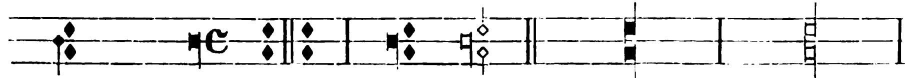
[1]) K. M. Jahrbuch 1899 S. 73. 75.

2. **Clavis**, Schlüssel, zeigt den Ort, die Stufe an, auf welcher ein Ton in der Tonleiter steht. In der Tonleiter oder Tonreihe werden die untersten Töne mit den sieben ersten großen Buchstaben des Alphabets bezeichnet, diese werden für die sieben folgenden höheren Töne wiederholt und für die noch übrigen fünf höchsten Töne die kleinen Buchstaben gebraucht. Die ganze Reihenfolge der Töne ist also folgende:

Loca vel Claves				
superacuta	e	. . .	E *sol*	
	d	. . .	D *la sol*	
	c	. . .	C *sol fa*	
	b♮	. . .	b *fa* ♮ *mi*	Alta vulgariter.
	a	. . .	A *la mi re*	
acuta	G	. . .	G *sol re ut*	
	FF	. . .	F *fa ut*	
	E	. . .	E *la mi*	
	D	. . .	D *la sol re*	Bassa vulgariter.
	C	. . .	C *sol fa ut*	
	B♮	. . .	B *fa* ♮ *mi*	
	A	. . .	A *la mi re*	
gravia	G	. . .	G *sol re ut*	
	F	. . .	F *fa ut*	
	E	. . .	E *la mi*	
	D	. . .	D *sol re*	
	C	. . .	C *fa ut*	
	B	. . .	B *mi*	
	A	. . .	A *re*	
Clavis gravissima.	*Γ*	. . .	*Γ ut*	

Zur Notation gebraucht man diese Buchstaben nicht. Hiebei genügt es, am Anfang der Linien einen einzigen Buchstaben als Schlüssel vorzusetzen, nach welchem man leicht die Stufen (**loca**) der Töne nach oben und unten bestimmen kann. Als Schlüssel werden gewöhnlich die **claves** C und F nach dem Vorgange der Alten gebraucht, jedoch in etwas veränderter Form:

F in cantu plano: in re facta: C in c. plano: in re facta:



Das **B fa** wird mit dem **b rotundum** angezeigt, aber nur wo irregulär und zufällig fa zu singen ist. **G** wird selten, am seltensten in **cantu plano** (Choral) als Schlüssel benützt, allenfalls da, wo das Schlüsselzeichen nicht ausreicht (ähn-

lich, wie im Choral auch Versetzungen des Schlüssels oder bei Melodien von großem Ambitus der Übergang vom F-Schlüssel zum C-Schlüssel vorkommen).

3. Vox — ein Klang (sonus), welcher durch natürliche oder künstliche Organe (instrumentis) gebildet ist. Es gibt sechs allgemeine voces (wir können sie besser Tonsilben nennen): ut, re, mi, fa, sol, la. Sie stehen in bestimmten Abständen (Ganz- oder Halbton) voneinander ab: ut 1 re 1 mi ½ fa 1 sol 1 la. Obwohl ihrer bloß sechs sind, so gibt es, da sie auf verschiedene Stellen (loca) der „Hand" versetzt werden können, doch 42. Der tiefste Ton (vox) ist *Γ*, dann folgen A re bis A la mi re, die sog. graves, die tiefen; auf diese folgen bis zur oberen Oktav die acutæ, die hohen; von diesen bis zu E la sind die superacutæ, die höchsten Töne.

4. Proprietas bedeutet hier die besondere Eigenschaft von vier unmittelbar sich folgenden Tönen. Es gibt drei Proprietäten: a) ♮ durum, gemäß welcher an der Stufe, wo G steht, ut gesungen wird und von wo aus die Silben re mi fa . . . . den Tönen beigelegt werden; das B mi fa ist also mi zu singen, wenn es nicht außerordentlicherweise als ♭ (fa) zu singen ist; b) natura, gemäß welcher an dem Orte, wo C steht, mit ut zu beginnen ist; c) B molle, wobei an den Stellen, wo F steht, ut gesungen wird; der clavis ist ♭ rotundum, in bezug auf mi ist es manchmal auch als mi zu singen. — Es ist ein großer Unterschied zwischen ♮ quadrum und ♮ durum und zwischen ♭ rotundum und ♭ molle; denn ♮ quadrum und ♭ rotundum sind Namen von Tönen (claves), ♮ durum und ♭ molle Eigenschaften von Tongängen.

5. Deductio ist die Fortführung der Töne von einer gewissen Stufe aus unter einer bestimmten Proprietät, deren es, wie gesagt, drei gibt: ♮ durum, natura und ♭ molle. Es ergeben sich nun auf der „Hand" sieben solcher Deduktionen, Tonreihen, Hexachorde:

	Γ	A	B♮	C	D	E	F	G	A	B♮	C	D	E	F	G	A	B♮	C	D	E	
I.	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*															I. per durum.
II.				*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*												II. per naturam.
III.							*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*									III. per ♭ molle.
IV.								*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*								IV. per ♮ durum.
V.											*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*					V. per naturam.
VI.														*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*		VI. per ♭ molle.
VII.															*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	VII. per ♮ durum.

Einige Stufen haben zwei oder drei Silben, die Benützung der einen oder der andern Silbe hängt von der Proprietät ab, in welcher ein Gesang verläuft, z. B. von D la sol re wird die Silbe la gebraucht in ♭ molle, wenn nämlich von F ausgegangen wird, die Silbe sol in ♮ durum mit dem Ausgange von G, re in natura, wenn C der Ausgangspunkt ist.

6. Mutatio ist die Vertauschung einer Silbe (einer Stufe des Hexachordes) mit einer andern. Dies wird notwendig durch den besonderen Gang der Melodie und besonders, wenn sie das anfängliche Hexachord überschreitet, wenn also die Proprietät gewechselt wird. Im Grunde gibt es nur 18 solcher Mutationen, jedoch auf die ganze „Hand" angewendet sind es 52. Die erste Mutationsstufe findet sich auf C fa ut, welche eine zweifache Mutation eingeht: fa *ut* zum Aufsteigen von ♮ durum zu natura, ut *fa* zum Absteigen von natura zu ♮ durum, z. B.



weil die Melodie das Hexachordum durum (oben I.) überschreitet und das Hexachordum naturale an seine Stelle zu treten hat, muß die Silbe fa in ut gewechselt werden u. s. w. Ähnlich ist es bei den andern Tönen, welchen zwei oder drei Silben zukommen; so können bei A la mi re sechs Mutationen stattfinden: la mi, mi la, la re, re la, mi re, re mi.

Diese Umwechslungen sind keine Veränderung der Töne, sondern bloß eine Änderung des Namens (Silbe), um das mi fa (Halbton) an die rechte Stelle zu

bringen. Tinktoris führt dann alle möglichen Mutationen vor und fügt auch viele Beispiele hinzu.[1]) Da die richtige Behandlung derselben etwas Schwieriges ist, so sucht er dieselbe durch eine eigenartige Figur[2]) zu erleichtern, auch mahnt er, bei einer Proprietät (bei einem Hexachord) so lange zu verbleiben, als es möglich ist. Das Singen unter Anwendung der Silben ut, re, mi etc. heißt **solfisatio**.

7. **Conjunctio** ist die Anknüpfung eines Tones an einen andern unmittelbar folgenden (Intervallverbindung). In jeder deductio (s. oben) finden sich 15 conjunctiones, nämlich 4 Ganztöne, ein Halbton, 2 große Terzen, 2 kleine Terzen, 3 Quarten, 2 Quinten, eine große Sext. In der „Hand" finden sich noch mehrere und auch andere, welche in „Speculo nostro musices"[3]) behandelt werden. Zum Schlusse ist ein dreistimmiger Gesang „Kyrie bis Domine" beigefügt.

II.

Liber de natura et proprietate tonorum a Magistro Johanne Tinctoris legum artiumque professore compositus feliciter incipit. (c. 1476 verfaßt nach seinem Abgange von der Universität.) Gewidmet ist dieser Traktat den so vorzüglichen und berühmten Musikverständigen (artis musicæ professoribus) Hrn. Johannes Okeghem, erstem Kaplan des allerchristlichsten Königs der Franzosen (Francorum) und dem Magister Antonius Busnois, Sänger des erlauchten Herzogs von Burgund. Anlaß zu dieser Widmung gab ihm die ungünstige Beurteilung seines Traktates „Proportionale", welche dieser von seiten einiger Freunde der genannten Tonsetzer erfuhr. Tinktoris hatte ein paar Fehler, welche er in Kompositionen von Okeghem und Busnois bezüglich der Bezeichnung der Proportionen vorfand, gerügt. Dies nahmen jene Freunde übel auf, besonders einer, dessen Namen Tinktoris nicht nennt, welchen er aber als einen ganz unwissenden und eingebildeten Menschen bezeichnet. Mit dieser Widmung will T. sich rechtfertigen, die beiden Meister besänftigen, wenn etwa sein Tadel sie gekränkt haben sollte, und sie seiner Bewunderung und Freundschaft versichern.

In diesem Traktate gibt Tinktoris in nicht weniger als 51 Kapiteln und mit Beiziehung von 100 Beispielen die ganze Lehre über die Toni, Tonarten, ausführlichst und klar.

Nach der Anweisung Ciceros in lib. de offic. will auch er von der Definition als einer Grundlage ausgehen, damit man gleich weiß, um was es sich handle. **Tonus** ist die Art und Weise, nach welcher Anfang, Mitte und Schluß eines Gesanges geordnet werden; manche sagen dafür auch **tropus**, weil durch die toni die Gesänge in verschiedener Art sich gestalten. Nach der Lehre des hl. Gregor gibt es 8 toni, von welchen 4 mit gleichen, 4 aber mit ungleichen Zahlen nach der Arithmetik benannt werden, und dies deswegen, weil ohne die Arithmetik niemand ein bewährter Musiker werden kann. Boethius nimmt zwar auch 8 toni an, doch sind sie von den unsrigen verschieden, indem sie sich auf 8 bezw. 7 verschiedene Grundtöne stützen, während von den unsrigen je drei aus der Zusammensetzung von gleichen Diatessaron und Diapente bestehen und je zwei gleiche Finalen haben, nämlich: Ton I. und II. D, Ton III. und IV. E, Ton. V. und VI. F, Ton VII. und VIII. G. Ihre Namen sind: I. Dorisch, II. hypodorisch, III. phrygisch, IV. hypophrygisch, V. lydisch, VI. hypolydisch, VII. mixolydisch, VIII. hypomixolydisch.

Diese toni (Tonarten) werden sowohl beim cantus planus (Choral) als auch beim cantus figuratus et compositus (Figuralgesang) gebraucht.

Bezüglich der Bildung dieser toni kommt folgendes in Betracht: Es gibt drei verschiedene Diatessaron (Viertonreihen): Ganzton, Halbton, Ganzton, z. B. D E F G; Halbton und zwei Ganztöne, z. B. E F G A; Ganzton, Ganzton, Halbton, z. B. F G A ♭, C D E F.

[1]) Die drei Diatessaron (Viertonreihen) der Alten: e ½ f g a, d c ½ f g, c d e ½ f.

[2]) Dr. W. A. Ambros verzeichnet diese Figur in seiner Musikgeschichte II. 179.

[3]) Die Angabe eines solchen Werkes findet sich bloß im Kodex zu Bologna.

Ferners zählt man 5 Diapente (Fünftonreihen): a) durch Anschluß eines Tones an das erste Diatessaron: 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1 Ton = D F G A; b) in ähnlicher Weise: $\frac{1}{2}$, 1, 1, 1 Ton = E F G A ♮; c) drei Ganztöne (Tritonus) und einen halben = F G A ♮ c; d) 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1 = G A ♮ C D.

Der I. Tonus, auch Oktavreihe, bildet sich demnach aus der 1. Art Diapente mit der 1. Art Diatessaron oben;

der II. Tonus	" " "	"	" " " "	unten;
der III. Tonus	" " 2. Art	"	" " 2. Art "	oben;
der IV. Tonus	" " "	"	" " " "	unten;
der V. Tonus	" " 3. Art	"	" " 3. Art "	oben;
der VI. Tonus	" " "	"	" " " "	unten;
der VII. Tonus	" " 4. Art	"	mit der 1. Art Diatessaron	oben;
der VIII. Tonus	" " "	"	" " " "	unten.

Der V. und VI. Ton können (und müssen manchmal) aus der vierten Art Diapente gebildet werden, und zwar, um in der Melodie den Tritonus zu vermeiden und im zweistimmigen Gesange eine Konsonanz zu erzielen, wo sich sonst eine übermäßige Quart einstellen würde; in beiden Fällen muß das ♮ in ♭ molle verwandelt werden. Im zweistimmigen Gesange ist manchmal auch im Gegenteil um einer Konsonanz willen der Tritonus zu singen. Beispiel I.

Wird das ♭ am Anfange eines Gesangstückes gesetzt, so hat es durch den ganzen cantus hindurch Geltung, steht es in der Mitte, bloß für die folgende Phrase (deductio).

Man spricht auch von cantus commixti, das sind solche, welche fremde Diapente und Diatessaron einmischen, nicht aber diejenigen, welche bloß authentisch und plagal vermischen. Einfache mixtio tonorum findet statt, wenn ein authentischer tonus bis zur Unterquart absteigt, ein plagaler sich zur Oktav seiner Finale erhebt. Erhebt sich ein authentus mixtus öfter zu seiner Oktav als er zur Quart unter der Finale abwärts steigt, so gilt er als authentisch; fällt ein plagalis mixtus öfter zur Unterquart abwärts, als er gegen die Oktav seiner Finale steigt, gilt er als plagal. Der Unterschied von tonus commixtus und mixtus besteht darin, daß a) ersterer oft aus Notwendigkeit angewendet wird, letzterer nicht. b) Ersterer nimmt andere toni als authentische bezw. plagale in sich auf, der mixtus bloß authentische bezw. plagale. c) Bei dem ersteren können mehrere toni auftreten, bei letzterem bloß einer. d) Die commixtio geschieht durch Einführung fremder Diapente und Diatessaron, bei der mixtio wird bloß der ambitus der Tonart überschritten.

Diese Mischung der toni, mixtio und commixtio, findet nicht bloß im cantus planus statt, sondern auch beim cantus compositus (mehrstimmigen Gesang). Wenn bei dem letzteren, wo also mehrere Stimmen vorhanden sind, nach dem tonus im allgemeinen gefragt wird, so ist der Tenor als vorzüglichster Teil und Fundament maßgebend; fragt man bezüglich der einzelnen Stimmen, so ergeben sich für jede derselben andere toni, so kann z. B. eine Stimme authentisch, eine andere plagal, oder mixta oder commixta sein.

Ambitus ist der regelmäßige Umfang eines tonus, man gesteht im allgemeinen jedem Ton 9 Töne zu. Die authentischen (I. III. V. VII.) steigen bis zur Oktav ihrer Finale, unter die Finale gehen sie einen halben oder einen ganzen Ton. Die plagalen (II. IV. VI. VIII.) steigen abwärts bis zur Quart unter der Finale, aufwärts bis zu einem ganzen oder halben Ton über der Diapente. Einige gestatten den authentischen nach unten und den plagalen nach oben eine kleine oder große Terz.

Anfangen können die Melodien der einzelnen Toni im dem Tone, in welchem sie schließen, d. h. mit der Finale; es finden sich bei den Gesängen des gregorianischen Antiphonars auch andere Töne als initia, principia, Anfangstöne.

Schlußnoten, Finales, gibt es vier: D für I. und II. Ton, E für III. und IV. Ton, F für V. und VI. Ton, G für VII. und VIII. Ton. Das sind



die regelmäßigen Finalen. Es kommen aber auch unregelmäßige Finalen vor, welche durch die musica ficta erzeugt werden, so für I. und II. Ton auf G mit ♭ molle, auf C mit Es; für III. und IV. Ton auf A mit ♭ molle und D mit es; in gleicher Weise (etwa in der Baßstimme) unterhalb Γ u. s. w., das ist, was wir Transposition nennen.

Tonus perfectus sagt man von einem Gesange, wenn er den ganzen Ambitus seiner Tonart (Oktavreihe) durchschreitet, t. imperfectus, welcher als authentisch nicht zur erlaubten Höhe steigt, oder als plagal nicht zur erlaubten Tiefe sich erstreckt; t. plusquamperfectus, wenn er seine reguläre Höhe oder Tiefe überschreitet. Es kann auch manchmal ein Zweifel entstehen, ob ein unvollkommener tonus authentisch oder plagal ist, — dann gilt: wenn sich derselbe öfter zur betreffenden Diapente erhebt, so ist er authentisch, wenn er öfter bis zur Unterquart fällt, gilt er als plagal.

Am Schlusse dieses Traktates gibt Tinktoris die griechischen Vokabeln, welche nicht von allen verstanden werden, mit den lateinischen Namen, als den bekannteren, z. B. Ditonus supra diapason = decima perfecta, Diapason cum semiditono = decima imperfecta u. s. w.

Am Ende heißt es: Explicit liber de natura et proprietate tonorum a Magistro Joanne Tinctoris, ut prædictum est, compositus quem (?) quoque Capellanus Regius esset Neapolis Incipit et complevit anno 1476 die 6. Novembris. Quo quidem anno 15. Novembris, Diva Beatrix Aragonia Ungarorum Regina coronata fuit.

III.

Tractatus de notis et pausis editus a Magistro Joanne Tinctoris, in legibus Licentiato regisque Siciliæ capellano. Die Widmung dieses Traktates ist gerichtet an Martin Hanard, Kanonikus von Camers und apostolischen Sänger. Zur Abfassung dieses Traktates fühlte sich Tinktoris veranlaßt, weil er sah, daß sehr viele Sänger, die an sich sehr schön singen (melodiosissimi cantores), doch weder von Noten noch von Pausen etwas verstehen (expertes).

Note ist das Zeichen für einen Ton, welche bestimmten oder unbestimmten Wert haben kann. Sonach gibt es zwei Arten von Noten, solche, welche nach einem bestimmten Maße gewertet werden, und solche, welche bloß nach dem Willen des Sängers gewertet werden. Erstere finden ihre Anwendung im Figuralgesang, die letzteren im cantus planus.

Fünf Noten bestimmten Wertes sind von unsern Vorfahren auf uns gelangt, welche in folgenden Pentameter zusammengefaßt sind: Maxima, longa, brevis, semibrevis, minima. Mit Ausnahme der minima (der kleinsten Notengattung) kommen sie teils einzeln stehend (simplex), teils verbunden (composita) vor.

Die Maxima hat die Gestalt eines Rechteckes und gilt in modo majori perfecto 3 longæ, in modo maj. imperfecto 2 longæ.

Die Longa, ein Quadrat mit cauda (Stiel) hat in modo minori perfecto den Wert von 3 breves, in modo minori imperfecto den von 2 breves.

Die Brevis, ein Quadrat ohne Stiel oder Strich, gilt in tempore perfecto 3 semibreves, in tempore imperfecto 2 semibreves.

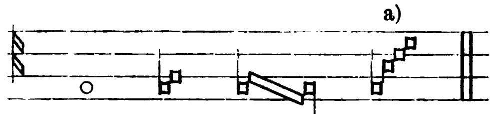
Die Semibrevis, Rhombengestalt ◇, gilt in prolatione majori 3 minimæ, in prolatione minori 2 minimæ.

Die Minima, Rhombe mit Strich, ist eigentlich unteilbar; doch kommt sie auch mit einem schiefen Strich oder ausgefüllt vor, und dann bedeutet sie proportio dupla, oder auch proportio sesquialtera. Einige nennen sie seminima (semiminima), was aber irrig ist.[1])

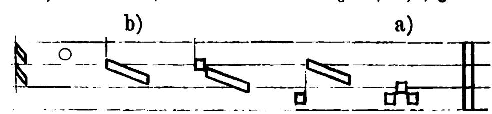
Diese Noten, mit Ausschluß der minima, werden auch verbunden gebraucht, in ligatura; diese Ligatur oder Ver-

[1]) Coussemaker l. c. 42. 157. Tinktoris zeigt sich hier streng konservativ; er hält die ältere Lehre fest, obwohl zu seiner Zeit die semiminima, fusa und semifusa, von der minima angefangen bloß zweiteilig, schon gebraucht wurden. Adam von Fulda lehrt in seiner Musica diese kleineren Notengattungen. Gerbert. Scriptores III. 360. Ebenso Joh. Hothby. K. M. Jahrbuch 1893, 13.

bindung heißt **ascendens** oder **aufsteigend**, wenn die letzte Note von zweien verbundenen, oder, wenn es mehrere sind, die letzte höher als die vorletzte steht, z. B.



Descendens oder **absteigend** heißt die Ligatur, wenn die letzte Note von zweien tiefer als die erste oder bei mehreren tiefer als die vorletzte steht, z. B.



Die Ligatur wird **recta**, **gerade**, genannt, wenn die verbundenen Noten in ihrer geraden Stellung sind, wie in obigen Beispielen bei a), **obliqua** aber, wenn sie schief geschrieben sind, wie bei b). (Hiebei ist zu bemerken, daß in der ligatura obliqua nur der Anfang und das Ende als Note gezählt werden, mag die schiefe Note sich auch über mehrere Linien oder Zwischenräume erstrecken.)

Da nun die Noten einer Ligatur, sowohl die erste, als auch die mittleren und die letzte einen verschiedenen Wert haben, so gelten hiefür folgende sieben allgemeine Regeln:

1) in jeder ligatura ascendente ist die **erste** Note, wenn sie links mit einem aufwärts stehenden Striche (cauda) versehen ist, semibrevis z. B. ;

2) in einer lig. ascendente et recta ist die erste Note, wenn sie **ohne** Strich ist, brevis, z. B. br. br. br. ;

3) in einer lig. ascendente und obliqua ist die erste Note, wenn sie links einen Strich abwärts hat, brevis, z. B. br. ;

4) in einer lig. ascendente et obliqua ist die erste Note, wenn sie **ohne** Strich ist, longa, z. B. l ;

5) in lig. descendente ist die erste Note, wenn sie links einen Strich **aufwärts** hat, semibrevis, z. B. ;

6) in lig. descendente ist die erste Note, wenn sie links einen Strich **abwärts** hat, brevis, z. B. br. br. ;

7) in lig. descendente ist die erste Note ohne Strich eine longa l l .

Alle mittleren Noten, d. h. die zwischen der ersten und letzten stehen, sind breves; nur bei einer Ligatur, deren erste Note einen Strich links nach oben hat (Nr. 1. 5.), ist auch die zweite Note, wie die erste, semibrevis.

Bezüglich der **letzten** Note einer Ligatur gibt es zwei Regeln:

1) in jeder ligatura ascendente ist die letzte Note brevis, außer es sind bloß **zwei** Noten verbunden, von denen die erste einen Strich links nach aufwärts hat, dann sind beide semibreves;

2) in jeder lig. descendente ist die letzte Note, wenn sie recta ist, eine longa; ist sie obliqua, dann gilt sie als brevis, wenn nicht bloß **zwei** Noten verbunden sind, von welchen die erste mit einem links nach oben gehenden Strich versehen ist, denn in diesem Falle sind beide semibreves.

Wenn in einer Ligatur die Form einer Maxima vorkommt, so gilt sie jederzeit als maxima. Die Verbindung der Noten in einer Ligatur kann sowohl so gestaltet sein, daß die Noten nebeneinander angereiht werden, als auch kann eine Note über eine andere gestellt und mit einem Strich mit ihr verbunden erscheinen.

Wenn die Noten einer Ligatur in ihrer geraden Form angewendet sind, so sagt man, sie seien cum proprietate, wenn sie aber in anderer Form erscheinen, so heißt dies sine proprietate.[1])

Die Noten **incerti valoris** sind solche, welche auf keine bestimmte Geltung eingeschränkt sind. Diese benützen wir im cantus planus. Sie gleichen der Form nach der longa, brevis und semibrevis, sind jedoch manchmal anders gestaltet, so daß man sie wegen ihrer

[1]) Hier haben die Ausdrücke cum proprietate und sine proprietate nicht mehr die Bedeutung, die sie früher hatten. Vergl. Kirchen-Musikalisches Jahrbuch 1891, 17.

sonderbaren Form Fliegenfüße (pedes muscarum) nennen.[1])

Diese Noten nun werden von den einen im Takte (cum mensura), von andern frei gesungen, bald mit einer perfekten, bald mit einer imperfekten Mensur nach dem Gebrauche in einer Kirche oder nach dem Belieben der Sänger.

Von den Pausen. Die Pause ist das Zeichen des Schweigens und sie entspricht dem Maße der Note, deren Stelle sie vertritt. Der Noten, welche durch Pausen vertreten werden, sind vier, und sonach gibt es auch vier Pausen: für longa, brevis, semibrevis und minima.

Die pausa longa besteht in einem Strich welcher durch drei Zwischenräume geht in modo minori perfecto. in modo min. imperfecto bloß durch zwei.

Die pausa brevis ist ein Strich, welcher bloß durch einen Zwischenraum geht und in tempore perfecto 3, in tempore imperfecto 2 semibreves gilt. (Beispiel II.)

Die pausa semibrevis ist ein Strich, welcher von oben her den Zwischenraum nur halb ausfüllt, und gilt in prolatione majori 3, in prolatione minori 2 minimæ.

Die pausa minima ist ein Strich, welcher von unten aus den Zwischenraum zur Hälfte einnimmt. Diese Pause ist wie ihre Note unteilbar, gewöhnlich nennt man sie suspirium. Manchmal gibt man ihr noch ein Häklein und dann gilt sie eine halbe minima.

Pausa longa perfecta. P. longa imperfecta. P. brevis. P. semibrevis. P. minima. P. 1/2 minima.

IV.

Tractatus de regulari valore notarum, editus a Magistro Johanne Tinctoris, in Legibus licentiato Regisque Siciliæ Capellano. Gewidmet hat Tinktoris diesen Traktat der Königlichen Prinzessin Beatrix, später Königin von Ungarn, welche er als eine in den schönen Künsten, besonders in der Musik wohlerfahrene Frau preist. An anderer Stelle rühmt er von ihr, ut forma et arte mulieres supereminens omnes non modo cantu sed pronuntiatione vehementius gaudeat. (Couss. IV. 19.) Dieser Traktat ist früher als der vorhergehende verfaßt, da er in jenem sich auf diesen beruft.

Der regelmäßige Wert (valor) der Noten wird durch das Maß (quantitas) erkannt, dem sie unterworfen sind. Es gibt vier Quantitäten, nach denen die Noten zu messen sind: modus major, modus minor, tempus und prolatio.

Modus major geht die maxima an und ist zweifach: perfectus, vollkommen, und imperfectus, unvollkommen. Modus maj. perfectus[2]) ist dann vorhanden, wenn auf eine maxima 3 longæ gerechnet werden, imperfectus aber, wenn die maxima bloß 2 longæ gilt. Gleicherweise gilt in modus minor, welcher die longæ in Betracht zieht, wenn es modus minor perfectus ist, die longa 3 breves, wenn m. m. imperfectus, bloß 2 breves.

Tempus bezieht sich auf die breves, und es gilt wieder in tempore perfecto eine brevis 3 semibreves, in temp. imperfecto 2 semibreves.

Prolatio betrifft die semibreves. Prolatio major ist vorhanden, wenn eine semibrevis 3 minimæ enthält, prol. minor, wenn sie bloß 2 minimæ gilt.
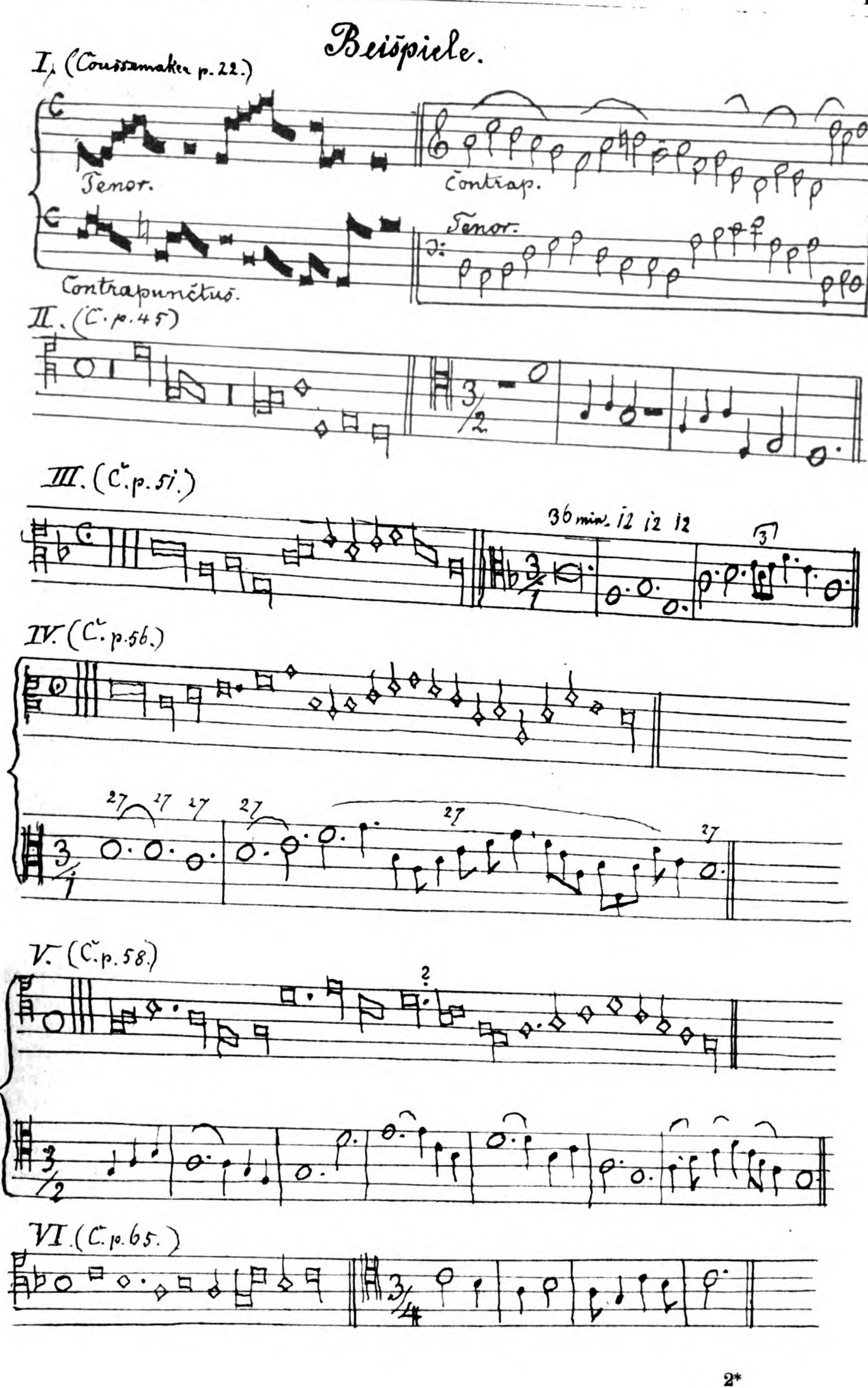
Diese Quantitäten oder Maße werden durch bestimmte Zeichen (signa) kennbar gemacht. Der modus major perfectus wird angezeigt durch 3 Striche (pausæ longales) unmittelbar vor oder nach dem Tempuszeichen a) sieh unten); der modus maj. imperfectus durch zwei solche Striche vor oder nach dem Tempuszeichen, oder auch bloß durch einen, oder durch gänzliche Auslassung solcher Striche, b).

Der modus minor perfectus wird angezeigt durch einen oder mehrere durch drei Zwischenräume gehende Striche, mod. min. imperfectus durch einen oder mehrere, durch zwei Zwischenräume gehende Striche oder auch durch keinen, d. h. wenn der Strich vor dem Tempus-

[1]) K. M. Jahrbuch 1891, 13. ist eine derartige Notenschrift vorgeführt.

[2]) Auch Tinktoris setzt die Dreiteiligkeit als vollkommenstes Maß mit der hl. Dreifaltigkeit in Beziehung.

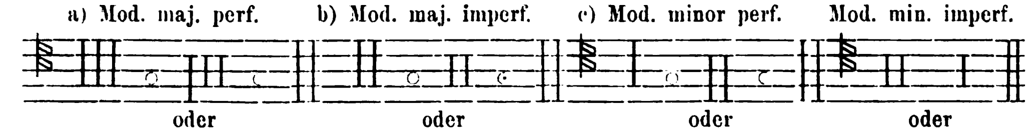



Beispiele.
I. (Coussemaker p. 22.)
Tenor.
Contrap.
Tenor.
Contrapunctus.
II. (C. p. 45)
III. (C. p. 51.)
36 min. 12 12 12
3
IV. (C. p. 56.)
27 27 27 27 27 27
V. (C. p. 58.)
2
VI. (C. p. 65.)

zeichen fehlt, so wird dadurch angedeutet, daß der modus min. imperfekt ist.[1]) c) Zu bemerken ist, daß, wenn diese Striche (pausæ longales) vor dem Tempuszeichen stehen, nicht zur essentia des Gesanges gehören, wenn sie aber nach demselben stehen, dazu gehören, d. h. wirkliche Pausen sind.[2])

Das Tempus perfectum wird angezeigt durch einen Kreis ○, das tempus imperfectum durch einen Halbkreis C; das Zeichen der prolatio major ist ein Punkt im Tempuszeichen ⊙ C, der Mangel des Punktes zeigt die prolatio minor an.

Durch Verwendung dieser verschiedenen Quantitäten gestalten sich die Kompositionen auf verschiedene Weise. Es gibt Gesänge, in welchen bloß perfekte Quantitäten verwendet sind, dann wieder andere, wo sich nur imperfekte finden; dann wieder andere, worin die Quantitäten vermischt sind, z. B. ein Gesang ex modo majori perfecto, modo minori imperfecto, tempore imperfecto und prolatione majori, worin die maxima 3 longæ, 6 breves, 12 semibreves und 36 minimæ, (Beispiel III.) — oder die maxima 3 longæ, je eine longa 2 breves, je eine brevis 2 semibreves und je eine semibrevis 3 minimæ gilt. Solche Mischungen führt Tinktoris 16 an; diese alle hier aufzunehmen halte ich für überflüssig, da das eben angeführte Beispiel zum Verständnis genügt.



Die minima behält in allen Quantitäten die gleiche Geltung, da sie unteilbar und auch nicht zusammengesetzt ist; sie erleidet nicht, wie die andern Noten, eine Zu- oder Abnahme, d. h. kann nicht perfekt und imperfekt sein. (Vgl. Anmerkung 9.)

V.

Liber imperfectionum notarum musicalium editus a magistro Johanni Tinctoris in legibus licentiato Regisque magnæ Siciliæ Capellano. Diesen Traktat widmet Tinktoris, der sich hier als Professor der Musik bezeichnet, einem der Musik sehr beflissenen Jüngling, mit Namen Jakob Frontin, welcher ihn darum gebeten hatte. Unsere Vorgänger, sagt T., haben über diesen Gegenstand wenig, unsere Zeitgenossen nichts geschrieben, doch soll er diesen Traktat nicht als eine leere Spekulation ansehen.

Imperfectio ist die Entziehung des dritten Teiles von der vollen Geltung einer Note oder ihrer Teile. Sie kann also nur bei dreiteiligen Noten stattfinden, also beim modus perfectus, tempus perfectum und prolatio major. Es kann auch nur eine kleinere Note eine größere imperfizieren. Die kleineren Noten sind eben Teile von größeren, wie z. B. die maxima aus 3 (oder 2) longæ, 9 (oder 6) breves, 27 (oder 12) semibreves besteht. Die Imperfizierung wirkt nicht bloß auf die nächst höhere Note, z. B. die semibrevis, oder ihre Pause imperfiziert die brevis d. h. raubt ihr den dritten Teil, sondern sie kann auf eine maxima oder longa einwirken. Daher unterscheidet man partes propinquæ, p. remotæ, p. remotiores etc., nächste, entfernte, entferntere Teile. Von der maxima ist z. B. die longa der nächste Teil, die brevis der entfernte, die minima der entfernteste Teil u. s. w. Welche und wie viele Noten von der longa, brevis, semibrevis und minima imperfiziert werden, können auch von den ihnen entsprechenden Pausen imperfiziert werden.

[1]) Die maxima besonders, aber auch die longa wurden gegen Ende des 15. Jahrhunderts seltener gebraucht, da man reichlich kleine Noten zur Verfügung hatte und auch die Proportionen ein Mittel boten zur Verkleinerung des Wertes längerer Noten. Vgl. K. M. Jahrbuch 1891, 19. zweite Anmerkung.

[2]) Das kann nicht richtig sein, da gerade vorher gesagt wurde, daß solche Striche sowohl vor dem Tempuszeichen als auch nach demselben stehen und Tinktoris selbst in seinen Beispielen öfters sie dem Tempuszeichen folgen läßt, ohne daß sie irgendwie als Pausen zu nehmen sind.

Als allgemeine Regeln stellt Tinktoris auf:

1) Die Imperfektion kann auf viererlei Art stattfinden: a) in totum, b) quantum ad omnes vel aliquas partes vel aliquam partem tantum, c) quantum ad totum et aliquas partes vel aliquam partem tantum, d) quantum ad totum et omnes partes.

2) Wenn eine Note ad totum imperfiziert wird, so geschieht dies durch eine nächst niedere Note.

3) Es ist gleich, ob die imperfizierenden Noten, wenn es nämlich mehrere sind, allein (verbunden?) oder getrennt stehen.

4) Nur eine kleinere Note kann imperfizierend auf eine größere wirken, auch nicht gleiche Noten auf gleiche (gleichwertige). Beispiel IV.

5) Jede Note, welche a parte ante imperfiziert wird, wird notwendigerweise vor einer größern oder kleineren Note imperfiziert,[1]) denn bei gleichen Noten ist eine Imperfizierung nicht möglich (similis ante similem imperfici non potest). Deshalb kann auch keine Note durch eine gleichgeltende Pause imperfiziert werden.

6) Keine Note kann ad totum imperfiziert werden, wenn sie nicht perfekt (dreiteilig) an sich ist, quoad partes müssen auch diese perfekt sein.

7) So oft eine Note (bezw. die Zahl der in ihr enthaltenen minimæ) in drei gleiche Teile geteilt werden kann, ebensooft kann sie imperfiziert werden; dadurch erhält man ihren geringsten Wert, z. B. in modo min. perfecto, tempore perfecto und prolatione majori gilt die longa 27 minimæ. Diese 27 lassen sich durch 3 teilen, das gibt 9, diese 9 von 27 abgezogen, verbleibt 18; 18 geteilt durch 3 gibt 6, 6 von 18 gibt 12; 12 durch 3 geteilt, gibt 4, diese 4 von 12 weggezogen gibt als Rest 8, welches eine weitere Teilung durch 3 nicht mehr zuläßt. Also verbleibt die longa beim kleinsten Wert von 8 minimæ. (Dies ist die Geltung der longa, wenn modus minor imperfectus, tempus imperfectum und prolatio minor in einem Gesange vorgeschrieben ist. Übrigens ist ein besonderer Zweck dieser Regel nicht erkennbar.)

8) Die imperfizierende Note kann der zu imperfizierenden Note vorangehen (a parte ante) oder auch ihr nachfolgen (a parte post).

9) Wenn eine bestimmte Zahl (minimæ für maxima oder longa) voll ist oder keine andern Noten vorhergehen und in solchem Falle eine kleinere Note einer größeren, welche von ihr imperfiziert werden kann, allein voraussteht, so imperfiziert sie dieselbe, — ausgenommen, wenn nach der kleineren Note der punctus divisionis steht oder schwarze Noten sich vorfinden. (Beispiel V.) Ebenso wenn kleinere Noten, welche geeignet wären, eine ihnen vorangehende größere Note zu imperfizieren, aber mit einer ihnen folgenden größeren Note verbunden sind, d. h. eine Ligatur bilden, so imperfizieren sie die vorausgehende Note nicht, sondern werden der ligierten Note beigezählt.

10) Wenn einer Note für sie selbst vor einer gleichartigen oder geringeren Note der punctus divisionis beigesetzt ist, so wird sie die nächste größere Note, wenn nicht jene gleichartigen Noten vor dieser stehen, imperfizieren; gleicherweise auch, wenn der Punkt nicht bloß für diese alleinstehende Note, sondern auch für andere gilt.

11) Eine Note, welcher der punctus divisionis beigesetzt ist, kann imperfiziert werden; dagegen ist es beim punctus perfectionis oder augmentationis nicht möglich.

12) Jede Note, welche imperfiziert und alteriert werden kann, wie die longa, brevis und semibrevis, wenn sie alteriert würde, kann nur imperfiziert werden quoad partes aliquas, nämlich insoweit, daß diese Teile den Wert der imperfizierten Note nicht erreichen.

13) Wenn sich eine kleinere Note allein oder mehrere in imperfecto numero (zweiteilige) vor oder nach einer größeren Note vorfinden, welche von ihnen nicht imperfiziert werden kann, wenn also die größere Note vor einer gleichartigen oder ihrer Pause steht, oder den punctus perfectionis hat oder schon von andern imperfiziert ist, so wenden sie sich zum nächst geeigneten Orte.

[1]) D. h. es muß der von vorne (a parte ante) zu imperfizierenden Note eine kleinere oder größere Note, nur keine gleiche folgen.



Im zweiten Liber dieses Traktates geht T. alle Möglichkeiten der Imperfektion von der maxima bis zur semibrevis in 10 Kapiteln und 35 Beispielen durch, um dadurch seine vorhergegebenen Regeln deutlich zu machen.

Schließlich gibt es noch Anzeichen, woraus man erkennt, daß eine Note, welche überhaupt imperfiziert werden kann, wirklich zu imperfizieren ist. Solcher Zeichen gibt es drei:

1) So oft sich kleinere Noten vor oder nach einer größeren Note in imperfekter Zahl vorfinden, ist es ein Anzeichen, daß die erste größere imperfektible Note zu imperfizieren ist, wenn sie sich nicht auf vorhergehende gleiche beziehen läßt.

2) So oft eine gefüllte (schwarze) Note sich vorfindet, so ist es ein Zeichen, daß diese Note ein ganzes Drittel ihres ursprünglichen Wertes (integri valoris) verloren hat. Ist bloß die Hälfte einer solchen Note geschwärzt, so ist auch nur diese Hälfte imperfiziert, doch müssen die kleineren Noten, welche die Imperfektion herbeiführen, auch geschwärzt sein. Wenn jedoch drei gleiche geschwärzte Noten vorhanden sind, mögen sie unmittelbar aufeinanderfolgen oder nicht, so imperfiziert die mittlere die erste a parte post, die letzte a parte ante. Doch kann die Schwärzung der Noten auch die Proportion sesquialtera und dupla anzeigen, davon wird im Traktat de proportionibus gehandelt werden.

3) Wenn der punctus divisionis einer Note beigesetzt ist, sei es für sie selbst oder für sie und andere, so ist es ein Zeichen, daß die erste größere Note, welche Imperfektion zuläßt, imperfiziert werde.

VI.

Tractatus Alterationum editus a magistro Joanne Tinctoris in legibus licentiato regisque magnæ Siciliæ Capellano. Diesen Traktat widmet Tinktoris (inter legum et artium mathematicarum studiosos minimus) dem Rechtsgelehrten und Musiker Wilhelm Guingnandi, ersten Kapellmeister des Herzogs zu Mailand. Die Veranlassung zur Abfassung dieses Traktates war, daß T. vernahm, einer von den jenem untergebenen Sängern habe es öffentlich getadelt, daß er in einem Werke von Tinktoris in tempore perfecto zwei semibreves, ohne daß die zweite derselben alteriert werde, zwischen zwei breves gefunden habe. T. nennt diesen Sänger einen unwissenden Menschen (rusticum), er verzeihe ihm, aber damit G. ihn (Tinktoris) vor solcher Verleumdung schütze, widme er ihm diesen Traktat.

Alteratio ist die Verdopplung des eigenen Wertes einer Note. Darüber gelten folgende acht Regeln:

1) Wenn zwei Noten derselben Gattung und ternario numero subjectæ stehen, d. h. daß drei solcher Noten zu einer Perfektion gehören, so wird nur die letzte von diesen zweien alteriert, d. h. verdoppelt. Das ist der Fall, wenn ihnen keine gleiche einzelnstehende oder verbundene Note vorhergeht, welcher sie zugerechnet werden könnte. So auch, wenn eine schwarze Note vorhergeht, welche andern zuzurechnen ist, und dann, wenn ein punctus divisionis vorhanden ist.

2) Es ist gleich, ob diese zwei Noten einzeln oder synkopiert dastehen, denn da sie eine Perfektion bilden sollen, so muß die letzte verdoppelt werden.
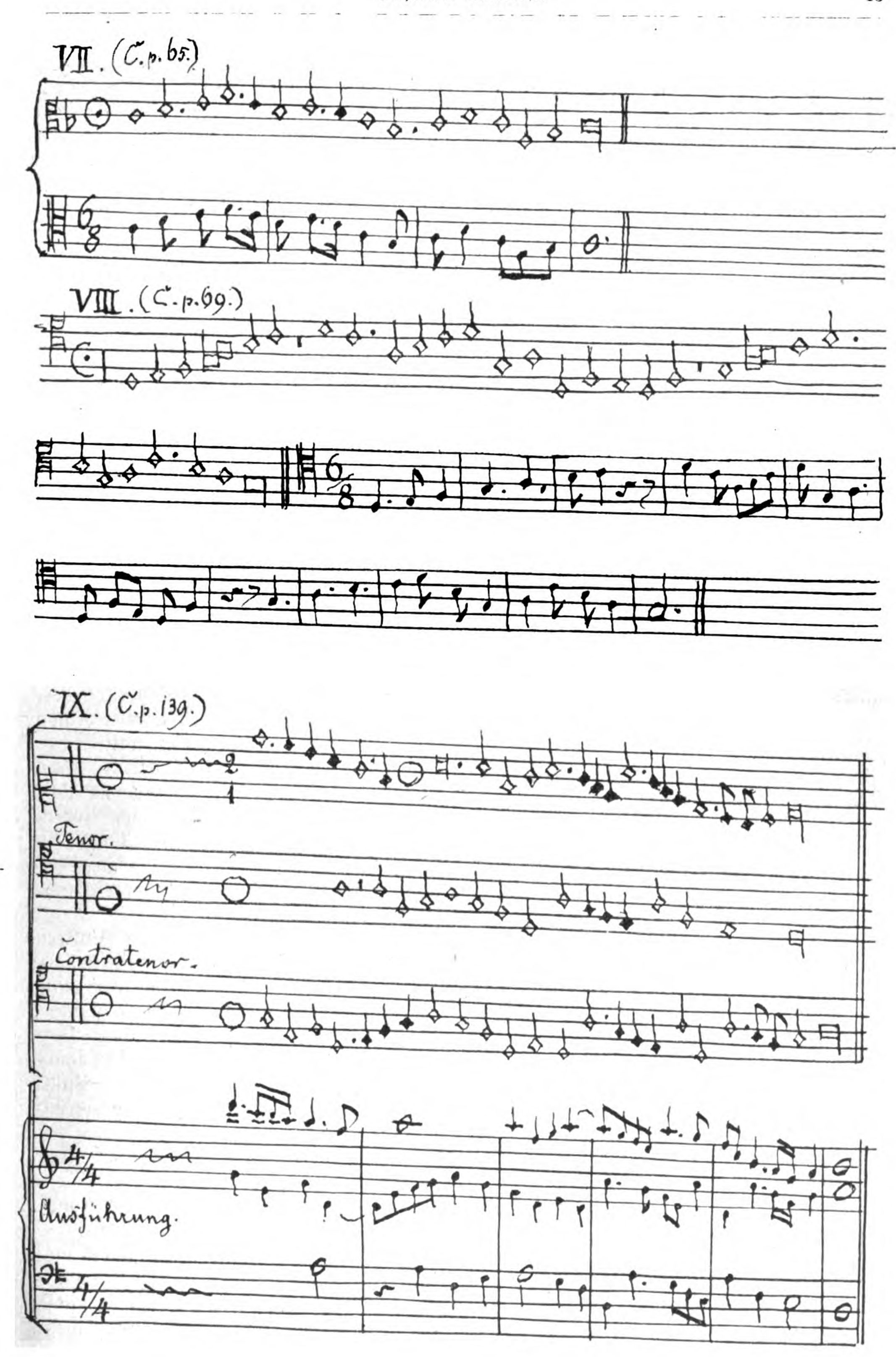
3) Jede Note, welche alteriert wird, wird vor einer nächsthöheren Note alteriert. Der Grund ist, a) weil an die Stelle der alterierten eine nächst höhere Note nicht gesetzt werden kann, b) weil zwei entfernt kleinere Noten, z. B. zwei semibreves, vor einer maxima diese imperfizieren und also eine Perfektion schon vorhanden ist.

4) Wenn zwei kleinere Noten vor einer nächsthöheren allein stehen, dann auch eine größere Note, welche von den kleineren imperfiziert werden könnte, vorhergeht, so wird die Imperfektion, weil man sie mehr als die Alternation scheut (tanquam odiosa magis quam alteratio), nicht angewendet, sondern die letztere der beiden Noten wird alteriert, wenn nicht ein punctus divisionis sie trennt.

5) Die zu alterierende Note muß ihre wirkliche Form und Geltung haben, während die erste divisa, d. h. in Teile aufgelöst sein kann.

6) Die Pausen sind der Alteration nicht fähig. Vor den Pausen aber sind die Noten derselben fähig.




VII. (C. p. 65.)
VIII. (C. p. 69.)
IX. (C. p. 139.)
Tenor.
Contratenor.
Ausführung.

7) Die Ligatur läßt keine Alteration zu. Deshalb, wenn drei kleinere Noten vor einer nächsthöheren stehen, von denen die letzten zwei verbunden sind und auch noch mit dieser größern Note ligiert sind, mag auch eine größere durch die erste (der kleineren Noten) imperfizierbare Note vorhergehen, so müssen wir doch die Imperfektion und Alteration soviel wie möglich wegen ihrer Ungeeignetheit (impropriectatem utriusque) vermeiden und die letzte nicht alterieren, sondern sie den beiden ersteren zuzählen, wenn nicht die erste durch einen Punkt von den beiden letzten geschieden ist. Solche Bindungen (colligationis modus) sollen überhaupt vermieden werden, sonst soll man entweder keine der drei Noten oder doch bloß die zwei ersten verbinden.

8) Jede Note, welche einer dreiteiligen Mensur unterworfen ist, ist alterierbar, so die longa in modo maj. perfecto, die brevis in modo min. perfecto u. s. w.

Wenn also in einem modus perfectus, in tempore perfecto und in prolationi majori zwei kleinere Noten vor einer nächstgrößeren allein stehen, so wird die letzte derselben alteriert. Hievon gibt Tinktoris vier Beispiele. Von den sonst vorkommenden Ausdrücken, z. B. brevis recta, brevis altera, macht er keine Erwähnung.

Zur Erläuterung sei ein Beispiel von alteratio minimæ gegeben. (Vgl. von obigen Regeln Nr. 1. 6, 8.) Nr. VIII.

VII.

Scriptum magistri Joannis Tinctoris, in legibus Licentiati, Regisque Magnæ Siciliæ Capellani, super punctis musicalibus feliciter incipit. Da die bei den Noten angebrachten Punkte ähnliche (oder gleiche) Form, jedoch verschiedene Wirkung haben, so will Tinktoris über diesen Gegenstand — zur Aufhellung diesen Traktat schreiben.

Der Punkt ist das kleinste Zeichen, welches, einer Note beigefügt, entweder ihre Scheidung von andern Noten oder ihre Vergrößerung oder ihre Perfektion anzeigt. Demnach gibt es drei Arten Punkte: den punctus divisionis, den p. augmentationis und den p. perfectionis.

Der punctus divisionis, Scheidungspunkt, zeigt an, daß kleinere Noten von größeren oder ähnliche von ähnlichen, welche die größern Noten regelmäßig imperfizieren würden oder den größeren beizurechnen wären, zu scheiden sind. Die maxima hat keinen solchen Punkt, weil sie keine höhere Note über sich hat, welche sie imperfizieren könnte, und nicht mit ihresgleichen zusammengerechnet werden darf. Bei den andern Noten findet er Anwendung, weil dieselben nach der Regel andere Noten imperfizieren oder mit gleichen zu einem bestimmten numerus (Mensur) zusammengerechnet werden können. Darum wird dieser Punkt nur bei dreiteiliger Mensur (in quantitatibus perfectis) gebraucht.

Der punctus augmentationis zeigt an, daß die Note, nach welcher er steht, um die Hälfte ihres Wertes zu verlängern ist; man gebraucht ihn nur in der zweiteiligen Mensur, bei der maxima in modo maj. imperfecto, bei der longa in modo min. imperf. u. s. w.

Der punctus perfectionis zeigt an, daß eine schon an sich perfekte oder dreiteilige Note, welche sonst von vorher- oder nachherstehenden kleineren Noten imperfiziert würde, in ihrer natürlichen Geltung verbleibe. Bei der minima kommt dieser Punkt nicht vor, weil sie bloß zweiteilig ist, bei den übrigen Noten, z. B. bei der maxima und longa in modo perfecto, bei der brevis in tempore perfecto und bei der semibrevis in prolatione majori.

Da nun diese drei Arten von Punkten in einer und derselben Komposition zugleich vorkommen können, so beachte man, um sie richtig zu unterscheiden, folgendes:

Wenn der Punkt vor einer Note steht, so ist es stets der p. divisionis. (Es muß doch wohl auch dieser Punkt näher an die betreffende Note gerückt sein?)

Steht der Punkt nach einer Note, so ist zu bemerken:

1. Nach einer maxima in modo maj. perfecto ist er stets p. perfectionis.

2. Nach einer maxima in modo maj. imperfecto ist er stets p. augmentationis.

3. Nach einer longa in beiden modis perfectis ist er stets p. divisionis, wenn nicht einige kleinere Noten oder Pausen



vorangehen oder nachfolgen, von denen sie ohne Punkt imperfiziert würde; in diesem Falle ist er punctus divisionis.

4. Nach einer longa in modo maj. perfecto und in modo min. imperfecto ist er p. divisionis, wenn nicht eine brevis oder ihr Äquivalent unmittelbar oder als Synkope vorangeht oder nachfolgt, in welchem Falle p. augmentationis vorhanden ist.

5. Nach einer longa in beiden modis imperfectis ist er stets p. augmentationis.

6. Nach einer brevis in modo min. perfecto und tempore perf. ist er p. divisionis, wenn nicht einige Noten oder Pausen vor- oder nachstehen, welche die brevis ohne Punkt als die größere Note imperfizierten; dann wäre es p. perfectionis.

7. Nach einer brevis in modo min. perfecto und tempore imperfecto ist er p. divisionis, wenn nicht eine semibrevis oder deren Äquivalent unmittelbar oder als Synkope vorhergeht oder nachfolgt; denn dann ist er p. augmentationis.

8. Nach einer brevis in modo min. imperf. et tempore perfecto ist er p. perfectionis.

9. Nach einer brevis in modo min. imperf. et tempore imperfecto ist er p. augmentationis.

10. Nach einer semibrevis in temp. perfecto et prolatione majori ist er p. divisionis, wenn nicht eine minima oder deren Äquivalent vor- oder nachsteht, welche die semibrevis ohne Punkt imperfizieren würde; denn dann ist er p. perfectionis.

11. Nach einer semibrevis in tempore perfecto et prolatione minori ist er p. divisionis, wenn nicht eine minima oder deren Äquivalent unmittelbar vorhergeht oder nachfolgt, oder auch in Synkope; dann ist er ein p. augmentationis, dem eine solche minima oder ihr Äquivalent beigerechnet wird.

12. Nach einer semibrevis in temp. imperf. et prolatione majori ist er ein p. divisionis, in prolatione minori ein p. augmentationis.

13. Der Punkt nach einer minima ist in prolatione majori ein p. divisionis, wenn nicht unmittelbar eine schwarze minima (♩) oder eine reflexa (♪) oder auch zwei derselben vorhergeht oder nachfolgt, denn dann ist er ein p. augmentationis, dem beide (♩ ♪) in proportione dupla zugerechnet werden.

14. In prolatione minori ist er stets p. augmentationis.

Zu beachten ist, daß in einem und demselben Gesange bei gleichbleibender Quantität oder Mensur der Punkt ein p. divisionis und perfectionis oder ein p. divisionis und augmentationis, niemals aber ein p. perfectionis und augmentationis sein kann. Ändern sich aber die Quantitäten, dann kann bei einer und derselben Note nicht bloß der p. divisionis und perfectionis, sondern auch p. divis. und augment. allein oder die drei Arten zugleich vorkommen.

Der p. divisionis scheidet also kleinere Noten von größeren, welche ohne Punkt von den kleineren imperfiziert würden, so auch gleiche von gleichen. Der p. divisionis allein kann auch bei Pausen Anwendung finden, nicht aber die andern Punkte.

Tadel verdient es, daß Komponisten und Abschreiber oft unnötige Punkte beisetzen.

Punkte werden in der Musik noch angewendet, a) um die prolatio anzuzeigen: ⊙ C; b) beim Haltzeichen, pausa generalis 𝄐; beim Repetitionszeichen :||: oder :|||:

VIII.

Liber de arte Contrapuncti a magistro Joanne Tinctoris, jurisconsulto ac musico serenissimique regis Siciliæ Capellano, compositus feliciter incipit. Die Widmung dieses Traktates ist an den „erhabensten und glorreichsten Fürsten Ferdinand, von Gottes Gnaden König von Jerusalem und Sizilien", gerichtet. Ich habe, bekennt Tinktoris, ehe ich zu schreiben begonnen habe, mich bemüht, die nötigen Kenntnisse in den verschiedenen die Musik betreffenden Dingen durch Hören, Lesen und fortgesetzte Übung zu erwerben. Ich schreibe aber nicht, um mir Ehre zu erringen, sondern zum Besten der Musikbeflissenen, und um



nicht das Talent, das mir Gott gegeben hat, zu vergraben.

So habe ich denn auch unternommen, etwas weniges über den Kontrapunkt zu schreiben, welcher aus den alle Annehmlichkeit bietenden Konsonanzen gebildet wird, zur Ehre der göttlichen Majestät und zum Nutzen aller, welche sich um diese vorzügliche Kunst bemühen.

Ehe ich nun daran gehe, kann ich nicht mit Stillschweigen übergehen, daß ich die alten Philosophen Plato, Pythagoras und ihre Nachfolger Cicero, Makrobius, Boethius und unsern Isidor bezüglich des Zusammenklanges der Gestirne (Sphärenharmonie) studiert habe. Da ich aber fand, daß sie in ihren Behauptungen weit voneinander abweichen, so bin ich Aristoteles, seinen Erklärern und den neueren Philosophen gefolgt, und niemand kann mich mehr von der Überzeugung losreißen, daß durch die Bewegung der Himmelskörper keine musikalischen Konkordanzen entstehen, da dieselben nur durch Klänge (sonitu) erzeugt werden, durch irdische Instrumente mit natürlicher Beihilfe. Die alten Musiker, Plato, Pythagoras, Nikomachus, Aristoxenus, Philolaus, Architas, Ptolemäus und viele andere, selbst Boethius gaben sich viele Mühe um die Konkordanzen, aber doch ist es gänzlich unbekannt, wie sie dieselben ordneten und zusammenfügten (componere). Und wenn ich mich auf Gesehenes und Gehörtes berufen darf, so habe ich schon einige alte Gesänge von unbekannten Autoren, welche man apokryphisch nennt, in Händen gehabt, welche ganz einfältig und geschmacklos lauteten, so daß sie vielmehr die Ohren beleidigten als erfreuten. Und was mich besonders wundert, gibt es erst seit ungefähr 40 Jahren Kompositionen, welche nach dem Urteile Verständiger des Hörens wert sind. In unserer Zeit jedoch, ohne der Menge der besten Sänger zu gedenken, blühen, ich weiß nicht ob durch besonderen himmlischen Einfluß oder durch eifrigste Übung, sehr viele (infiniti) Komponisten, wie Johannes Okeghem, Johannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guilermus Faugues, welche sich alle rühmen, die in jüngster Zeit verstorbenen Musiker Johannes Dunstaple, Egid Binchois, Guilermus Dufay als Lehrer in dieser Kunst gehabt zu haben. Fast alle ihre Werke erfreuen sich eines großen Wohlklanges, und niemals höre oder betrachte ich sie, ohne daß ich davon mehr ergötzt und belehrt werde; deswegen halte ich mich auch in meinen Kompositionen ganz an ihren erprobten Stil.

Um auch in diesem Traktate streng wissenschaftlich vorzugehen, beginnt T. mit der Definition vom Kontrapunkt.

Der **Kontrapunkt** ist ein gemessener und bestimmter Zusammenklang, welcher sich aus der Gegenüberstellung eines Tones gegen einen andern ergibt. Der Name kommt daher, daß eine Note wie ein Punkt gegen eine andere gesetzt wird. Er ist also eine Mischung von Tönen. Klingt diese Mischung angenehm, so ist es eine **Konkordanz**, klingt sie aber übel (aspera), so hat man eine Diskordanz. Da nun beim Kontrapunkt die Konkordanzen die Hauptsache sind, und die Diskordanzen nur manchmal zugelassen werden, so soll zuerst von den erstern die Rede sein.

A. (Lib. I.) Die **Konkordanz** ist also die Mischung (der Zusammenklang) zweier Töne, welche ihrer Natur nach dem Ohre angenehm klingen. Der Name kommt wohl von con (cum) und cor (Herz), wie sich aus der Verbindung zweier gleichgestimmter Herzen Liebe und Freundschaft entwickelt.

Man sagt anstatt concordantia auch consonantia, concrepantia, euphonia, symphonia oder species, jedoch ist concordantia gebräuchlicher.

Die Alten nahmen, wie aus Boethius und Makrobius erhellt, bloß sechs Konkordanzen an: Diatessaron, Diapente, diapason, diapente super diapason (Duodezime), diatessaron super diapason (Undezime) und disdiapason (Doppeloktav). Pythagoras erfand die drei ersten, die übrigen findet man in der Musica Boëtii festgesetzt. Die Neueren benützen aber wegen der hohen Töne der Instrumente und wegen der höchsten Töne mancher Sänger mehr Konkordanzen. Es gibt Kompositionen, welche nicht bloß die ganze „Hand" umfassen, sondern auch darüber hinausgehen, und Knaben singen im Kontrapunkt selbst bis zur dritten Oktav. Deshalb nimmt T. die zu seiner



Zeit gebräuchlichen Konkordanzen an: unisonus, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, diapente cum semitono (kleine Sext), diapente cum tono (große Sext), diapason, semiditonus super diapason, und so fort in Oktaven repetiert bis Tridiapason (dreifache Oktav).

Es gibt einfache und zusammengesetzte Konkordanzen; erstere sind nicht aus anderen zusammengesetzt, nämlich: unisonus, semiditonus, ditonus und diatessaron, alle übrigen sind aus anderen zusammengesetzt, z. B. diapente aus semiditono und ditono, diapason aus diapente und diatessaron u. s. w. Boethius rechnet diapente noch zu den einfachen K., weil er noch keine Kenntnis von ditonus und semiditonus als Konkordanzen hatte. Ptolomäus nennt die Konkordanz æquisonantia, weil die beiden Töne gleichsam nur einen Ton bilden, aber man kann den Namen concordantia sehr gut brauchen, denn jede æquisonantia ist eine Konkordanz, aber nicht umgekehrt.

Überdies gibt es vollkommene und unvollkommene Konkordanzen. Erstere ragen in jedem Gesange hervor und sind die Hauptstützen desselben, so unisonus, diatessaron, diapente und diapason (nebst ihren Oktaven); letztere sind hiezu weniger tauglich, so semiditonus, ditonus, diapente cum semitonio u. s. w.

Eine Konkordanz wird superior oder inferior genannt, je nachdem sie oberhalb oder unterhalb des Tenor sich befindet. Der zuerst aufgestellte Gesang (Melodie), ober- oder unterhalb dessen die kontrapunktierende Stimme sich bewegt, heißt Tenor (cantus firmus).

Nun bringt T. die 22 Konkordanzen auch mit ihren lateinischen Namen, zum besseren Verständnis für solche, welchen die griechischen Namen unbekannt sind. Diese 22 Konkordanzen sind jetzt nach dem Urteile des Ohres, welches auch schon Aristoxenus zur Beurteilung der Konsonanz beigezogen hat, allgemein als solche anerkannt und gebräuchlich.

Dann führt er alle möglichen Fälle an, wie nach einem Unisonus der Kontrapunkt gegen den Tenor um eine Terz, Quint, Sext, Oktav sowohl über als auch unter dem Tenor fortschreiten kann. Ebenso wie nach Terz u. s. w. wieder eine Terz oder Quint oder Oktav nach oben und unten folgen kann. Bei der Quart bemerkt er: obwohl sie bei den Alten als erste Konkordanz gegolten hat, klingt sie doch für das Ohr eines Musikgebildeten übel. Darum wird sie auch vom Kontrapunkt ausgeschlossen, außer wenn mehrere supra librum singen und einer derselben die Quint unter dem Tenor (besonders am Schlusse) hat, dann löst sich die Quart wieder in eine Konkordanz, z. B.

Beim sog. Fauxbourdon wird durch den ganzen Gesang hindurch nur die Quart zugelassen, oft jedoch die Quint, noch öfter die Terz daruntergestellt. Die Quint unter der Quart gibt einen angenehmeren Zusammenklang als die Terz. In geschriebenen Kompositionen wird die Quart oft gebraucht und ihr nicht bloß die Quint oder Terz, sondern selbst die Dezime und Duodezime unterlegt, doch geben erstere einen angenehmeren Gesang.

Die Quint ist die melodischste Konkordanz und kann aufs beste sowohl am Anfange als auch in der Mitte und am Schlusse gebraucht werden, letzteres aber nur dann, wenn der Tenor nicht eine Stufe aufwärts oder abwärts in den Schlußton geht; in diesem Falle kann über oder unter der vorletzten Note keine Quint stehen. Der Quint kann sehr selten ein unisonus oder eine zweite Quint folgen.

Die Sext, die kleine sowohl als auch die große, galt den Alten als Diskordanz, „mir klingt sie auch, wenn allein gebraucht, etwas rauh.“ Als nach der Oktav oder Dezime strebend verbindet sie sich gerne mit den mittleren Noten und kann von anderen Sexten gefolgt werden, für den Schluß aber ist sie unbrauchbar, wenn sich nicht als vorletzte Konkordanz ohne Dazwischentreten einer andern Konkordanz in die Oktav oder Dezime sich löst. Im einfachen Kontrapunkt (d. h. zweistimmig) soll die Sext möglichst vermieden werden, weil darin ihre Rauheit (durities) besonders bemerkbar wird.

Oktaven und weitere Konkordanzen sollen im einfachen (zweistimmigen) Kontrapunkt selten oder gar nicht zugelassen



werden. Doch kann die Oktav in der Mitte eines Gesanges gut gebraucht werden, insbesondere aber eignet sie sich als das angenehmste und vollkommenste Intervall für den Schluß (notæ perfectionales).

Die die Oktav überschreitenden Konkordanzen teilen alle Eigenschaften mit den einfachen, so die Dezime mit der Terz, die Duodezime mit der Quint, Decima quinta oder Disdiapason mit der einfachen Oktav und so fort. Über Tridiapason, dreifache Oktav, wird keine Komposition hinausgehen. Der Tenor wird in geschriebenen Kompositionen selten, in cantu plano nie Sprünge über vier Stufen machen; haben sich die zwei Stimmen weit voneinander entfernt, so sollen sie alsbald wieder nähere Konkordanzen ergreifen. In mehrstimmigen Sachen mag manchmal der Tenor die genannte Grenze überschreiten.

B. (Lib. II.) Discordantia (Dissonanz) ist eine Verbindung von zwei Tönen, welche ihrer Natur nach das Ohr beleidigt. Von den 37 in den drei Oktaven (Tridiapason) enthaltenen Tonverbindungen sind 22 Konkordanzen, die restierenden 15 aber Diskordanzen, nämlich: große und kleine Sekunde, die falsche Quart (Tritonus), die kleine und große Septime, die große und kleine Non, die falsche Undezime, die kleine und große Septime über der Oktav, die kleine und große Sekunde über der zweiten Oktav, ebenso darüber die falsche Quart und kleine Septime.

Der kleine Halbton findet sich, wo die zwei Töne zwei Stufen angehören, der große aber, wo die Stufen die gleichen sind, z. B. ♭ ♮. Die Harmoniker nennen letzteren auch falsum unisonum (semitonium chromaticum).

Die falsche Quart, Tritonus, besteht aus drei ganzen Tönen und ist um ein semitonium majus größer als die reine Quart, Diatessaron; sie beleidigt schon an und für sich das Ohr und ist auch für die menschliche Stimme, sowohl aufwärts als auch abwärts, gewissermaßen unausführbar.

Außer den genannten Diskordanzen gibt es noch: die verminderte und übermäßige Quint und die verminderte und übermäßige Oktav nebst deren Vorkommen in den höheren Oktaven. Zuletzt werden noch Diskordanzen geschaffen durch Erhöhung und Erniedrigung von Konkordanzen mittelst chromatischer Zeichen (♯ ♮ ♭). Auch bei Diskordanzen kommen manchmal solche chromatische Erhöhungen oder Erniedrigungen vor; dadurch aber werden sie noch keine Konkordanzen, z. B.



C. (Cap. 19.) Contrapunctus. Der Kontrapunkt ist doppelter Art: simplex, wo Note gegen Note von gleicher Geltung gegeneinander gesetzt ist, und diminutus oder floridus, wobei zwei, drei oder mehrere (kleinere) Noten gegen eine gesetzt werden. Beide werden ausgeführt entweder aus einem Buche (scripto), d. h. genau vorgeschrieben, oder aus dem Stegreif (mente); letzteren nennen wir den eigentlichen Kontrapunkt (super librum cantare), den erstern aber res facta, weil alle partes oder Stimmen, mögen es drei oder vier oder mehrere sein, gegeneinander abgewogen (mutuo obligantur) sind und die Ordnung und das Gesetz der Konkordanzen einer Stimme von jeder der andern Stimmen genau zu beachten ist. Wenn aber zwei oder drei oder mehrere supra librum (mente) singen, so ist nicht jeder an den andern gebunden. Denn es genügt, daß jeder bezüglich dessen, was die Richtigkeit und Ordnung der Konkordanzen angeht, mit dem Tenore übereinstimmt (tenori consonare), und es ist nicht tadelnswert, vielmehr scheint es mir löblich, wenn die Sänger hiebei eine gewisse Ähnlichkeit in dieser Beziehung mit Umsicht gegeneinander beobachten. Denn dann wird ihr Gesang voller und angenehmer.

Der Kontrapunkt kann über einen cantus planus oder über einen cantus figuratus gesetzt werden, d. h. der



Tenor kann ein c. planus oder ein c. figuratus sein. Wenn ein c. planus, so kann nach dem Wunsche der Sänger jede Note das c. planus als eine semibrevis minoris oder majoris prolationis angenommen werden, oder als 2 semibrevis min. prolat. geltend, oder die erste Note mit der Geltung von 3 semibreves, die zweite als 2 semibr., die dritte als 1 semibr. geltend, die vierte Note wieder mit dem Werte von 3 semibreves und so fort in gleicher Wiederholung oder auch in umgekehrter Folge. In einigen Kirchen wird der cantus planus ohne Mensur gesungen und hier kann ein schöner Kontrapunkt gemacht werden, wenn die Sänger tüchtig sind; es gehört aber große Aufmerksamkeit auf den Tenorsänger dazu.

Über einen cantus figuratus findet ein Kontrapunkt statt, so oft über einem Tenor gesungen wird, welcher aus Noten bestimmten Wertes besteht, die nach vollkommenen oder unvollkommenen Quantitäten gemessen werden. Ebenso, wenn ein cantus planus in verschiedene Notengattungen gebracht wird und er somit nicht aus gleichwertigen Noten besteht. Es gibt auch einige Sänger, wiewohl sehr selten, welche es verstehen, (mente) nicht bloß über einen Tenor, sondern auch über einen beliebigen Teil der res facta zu kontrapunktieren, das fordert aber viel Kunst und Übung; wenn es mit Anmut und Verständnis geschieht, dann ist es noch löblicher, aber gewiß noch schwieriger.

Über einen c. figuratus nota contra notam kontrapunktieren, erklärt T. als lächerlich, über einen c. planus, wo jede Note gleichwertig ist, als kindisch, er sollte doch wenigstens immer eine den Textsilben entsprechende Abwechslung von länger oder kürzer gehaltenen Noten haben.

Im einfachen Kontrapunkte (nota contra notam) sind Dissonanzen überhaupt verboten, aber im verzierten werden sie unter gewissen Bedingungen gestattet. Ich übergehe die Kompositionen der Alten, in welchen sich mehr Diskordanzen als Konkordanzen vorfinden. Fast alle neueren Komponisten, aber auch die improvisierenden Diskantisten setzen, sowohl, wenn in der prolatio major auf dem ersten oder einem andern Teile der minima, als auch wenn in der prolatio minor über dem ersten oder dem zweiten Teile der semibrevis eine Konkordanz steht, die folgende gleichwertige oder kleinere Note als eine Diskordanz.

Dagegen wird sowohl in prolatione maj. als auch minori über den ersten Teil der ersten beiden minimæ, welche daselbst sich vorfinden, mögen sie nun einzeln oder verbunden sein, ferner in prolat. min. über den ersten Teil der beiden semibreves, seien sie einzeln oder verbunden, sofern dieselben (minimæ und semibreves) unmittelbar vor einer Perfektion (vollkommenen Konsonanz, Kadenz) stehen, fast immer eine Diskordanz gebracht. Ja, wenn in prolatione maj. et min. durch mehrere minimæ, und in prolat min. durch mehrere semibreves zu einer Perfektion gegangen wird, wird sehr häufig der erste Teil irgend einer derselben mittelst Synkope mit einer Diskordanz belegt.

Was nun hier über die Teile der Semibrevis in prolatione minori gesagt ist, gilt auch für die Brevis in duplo, oder die longa in quadruplo, d. h. wenn das Tempo um einmal oder zweimal schneller zu nehmen ist und somit die brevis und longa in den Wert einer früheren semibrevis vorrücken. Wenn aber eine solche brevis oder longa perfekt ist, so muß, weil der Takt ($^2/_2$) nicht nach diesen, sondern nach ihren zwei Teilen gegeben wird, der letzte dritte Teil derselben oder der erste Teil von diesen eine Konkordanz haben, eben weil da der Taktschlag beginnt. Auf dem ersten Teile beider Noten darf keine Diskordanz stehen. Beispiel IX.

In proportione ternaria (dreiteiliges Maß), wie in triplo, sesquialtera u. s. w. muß über der Note oder deren erstem Teile eine Konkordanz stehen, weil danach der Takt gegeben wird (nach den zwei minimæ), auf den zweiten Teil dieser semibrevis, d. h. der zweiten minima, kann auch eine Diskordanz genommen werden. Wenn diese Note selbst perfekt oder augmentata ist, und deren dritter Teil gewöhnlich mehr hervorgehoben wird, so fordert dieser über sich oder dessen erstem Teile eine Konkordanz; wenn ihr aber zwei kleinere Noten mit

Synkope vorhergehen, so bekommt die zweite Note die Konkordanz. Überhaupt muß auf der Note (oder wenigstens auf dem ersten Teile derselben), von welcher die mensura, der Taktschlag beginnt, eine Konkordanz stehen, außer wenn die semibrevis imperfekt ist.

Viele Tonsetzer, bemerkt noch T., vermeiden die Diskordanzen so sehr, daß sie weder auf die Hälfte noch auf einen geringeren Teil einer Note, auf welche der (erste) Taktschlag fällt, eine Diskordanz setzen. So genau haben Petrus de Domarto und Anton Busnois nicht verfahren, da sie an ein paar Stellen ihrer Werke nicht bloß die Hälfte der die Mensur angebenden Note, d. i. der semibrevis prolat. min. in tempore perfecto, sondern die ganze semibrevis zur Diskordanz machten. Es gibt auch einige, welche eine derartige Diskordanz begutachten, weil dann die darauffolgende Konkordanz angenehmer klinge nach dem Grundsatze „Opposita juxta se posita magis elucescunt". T. weist eine solche Begründung als eine törichte zurück.

Man läßt manchmal auch kleine Diskordanzen bei Hauptnoten (quæ mensuram dirigunt) zu. Denn es ist eine Zierde für einen Gesang, wenn das Auf- und Absteigen von einer Konkordanz zu einer andern durch zuläßige Vermittlung geschieht und durch Synkopen, was bisweilen nicht ohne Diskordanzen möglich ist. Solche kleine Diskordanzen machen sich dem Ohre bei weitem nicht so fühlbar, weil sie über letzte Teile der Noten gesetzt werden, als wenn sie über deren erstem Teil stünden.

Die Verbindung zweier Konkordanzen durch eine Dissonanz (oder zwei) muß immer stufenweise vor sich gehen, sehr selten wird eine Terz gestattet. Es ist daher von der Diskordanz in die vorangehende Konkordanz nicht zurückzukehren, wenn die Diskordanz so kurz ist, daß sie kaum gehört wird.[1])

Die sogenannten falschen Konkordanzen, verminderte und übermäßige Quinten, Oktaven u. s. w. das mi—fa, sind durchaus zu vermeiden. Man findet sie manchmal bei guten Meistern, dabei muß man an das Horaz'sche Diktum „quandoque bonus dormitat Homerus" denken. Ebenso sind die durch chromatische Zeichen erwirkten vollkommenen Konkordanzen zu meiden, obwohl sie fast von allen Komponisten auch bei den die Mensur dirigierenden Noten wie auch den einer Kadenz vorhergehenden Noten in mehrstimmigen Gesängen gebraucht werden.

Im III. Buche dieses Traktates gibt Tinktoris acht Hauptregeln an, welche bei jedem Kontrapunkte zu beachten sind, nämlich:

1. Jeder Kontrapunkt muß mit einer vollkommenen Konkordanz beginnen und schließen. Wenn aber am Anfange eine Pause steht, kann er auch mit einer unvollkommenen Konkordanz beginnen. Es ist auch nicht fehlerhaft, wenn mehrere super librum diskantierende am Schlusse eine unvollkommene Konkordanz gebrauchen, nur müssen mehr Sänger sein als zur vollkommenen Konkordanz nötig sind, und es muß die Sext oder ihre Oktaven ausgeschlossen sein.

2. Wir müssen durch unvollkommene, nicht durch vollkommene Konkordanzen derselben Gattung mit dem Tenor auf- und absteigen. Einige gestatten die unmittelbare Folge von vollkommenen Konkordanzen bei mehrstimmigem Gesange, wenn sie ungleich sind, zwischen den oberen Stimmen; ja einige entschuldigen solche Parallelen, wenn eine Pause dazwischen steht. Doch

[1]) Hier wird zum ersten Male über den Gebrauch der Dissonanzen eine Belehrung gegeben. Ist auch die Art und Weise, wie Tinktoris dieselbe gibt, etwas schwerfällig und minder verständlich, so ist daraus doch ersichtlich, daß damit nichts anders gemeint ist, als daß auf den ersten Taktschlag, welcher immer nur mit Niederschlag und Aufschlag sich vollzog, und bald nach den minimæ, deren ohnehin nur zwei auf eine semibrevis trafen, bald nach den semibreves in tempore imperfecto oder im schnellsten Tempo nach den breves in modo min. imperfecto gegeben wurde, stets eine Konsonanz treffen mußte, oder wenn die erste Note oder ihr erster Teil mit der letzten Note der vorhergehenden Perfektion (oder Taktes) synkopiert war und als Dissonanz erschien, mußte die folgende Note eine Konsonanz sein. Ebenso zeigt sich hier auch die Beachtung des regelmäßigen Durchganges und der sogen. Hilfsnoten. Ein schnelleres Tempo wurde entweder durch die Zeichen (|) und (| (cantus per medium) angezeigt oder durch [illegible] die Proportionen dupla, tripla, quadrupla bei gleichbleibender Form der Noten.

möchte dies nur angehen, wo eine besonders schöne Wirkung erzielt oder eine strenge Nachahmung gebildet werden soll.

3. Bleibt der Tenor auf derselben Stufe stehen, so können vollkommene und unvollkommene Konkordanzen angewendet werden, ja die gleichen auf demselben Ton wiederholt werden, doch beim Kontrapunkt über einen cantus planus soll man solche Wiederholungen nicht gebrauchen. Doch bei re facta, bei geschriebenem Kontrapunkt kann dies geschehen, wenn es dem Texte entspricht.

4. Der Kontrapunkt soll so viel als möglich gedrängt und wohlgeordnet (melodisch) gehalten werden, wenn auch im Tenor sich weite Intervalle (Sprünge) vorfinden, außer es will ein lieblicherer und üppigerer Gesang gemacht werden.

5. Über keiner Note, sei es eine mittlere oder höhere oder tiefere, darf eine Perfektion (Kadenz) gemacht werden, welche den Gesang in seinem Verlaufe stören könnte.

6. Über dem cantus planus sind redicta, d. h. Wiederholungen derselben Tonformel zu vermeiden, ganz besonders, wenn der Tenor solche hat. Dies gilt auch für geschriebene Kompositionen, obwohl man solche Wiederholungen zur Nachahmung der Glocken und der Trompeten gestattet.

7. Über einen cantus planus dürfen nicht zwei oder mehrere Klauseln auf derselben Stufe in rascher Folge gemacht werden, wenn auch der Tenor es zuließe. Darum sollen auch die Komponisten keinen solchen Tenor bilden, welcher zwei oder mehrere Schlüsse nacheinander auf derselben Stufe gestattete. Denn eine solche Komposition hat Ähnlichkeit mit den redictis.

8. In jedem Kontrapunkte muß man eifrigst nach Mannigfaltigkeit trachten. Ein verständiger Komponist oder Diskantist wird solche Mannigfaltigkeit erreichen, wenn er bald andere Mensuren oder Proportionen oder Tonverbindungen gebraucht, bald sich deren enthält, bald Fugen oder Synkopen zuläßt, bald nicht und dergleichen. Doch wird er gehörige Umsicht in Anwendung dieser Mittel nicht außer acht lassen, da sich nicht alle für jede Komposition schicken. Hiebei dienen ihm nicht bloß die von mir gearbeiteten Kompositionen, sondern auch die ungeheuere Anzahl von Werken, welche die besten Meister unserer Zeit, besonders Wilhelm Dufay, G Faugues, Joh. Regis, Ant. Busnois, Jo. Okeghem und Firmin Caron geliefert haben, zu guten Vorbildern.

Am Schlusse steht noch: Liber tertius et ultimus de arte Contrapuncti feliciter explicit. Quem totum et integrum Johannes Tinctoris (ut præfertur) jurisconsultus atque musicus illustrissimi Regis Siciliæ Capellanus, Neapoli incipit absolvitque anno Domini 1477° mensis Octobris die undecima. Deum Orate pro eo.

IX.

Proportionale editum a magistro Joanne Tinctoris in legibus licentiato serenissimique principis Ferdinandi regis Siciliæ, Jerusalem et Ungariæ[1]**) capellani feliciter.** Dies Werk widmet Tinktoris seinem Könige in devotester Weise. In der Einleitung beklagt er, daß, obwohl im Altertum ausgezeichnete Musiker gerühmt und ihrer Musik wunderbare Wirkungen zugeschrieben werden (wobei doch wohl manches Fabelhafte untergelaufen sein mag), man doch von ihrer Vortrags- und Kompositionsweise nichts weiß. Als aber in der Fülle der Zeit jener größte Musiker Jesus Christus (sub proportione dupla fecit utraque unum) gekommen war, blühten alsbald die trefflichsten Musiker, wie Gregor, Ambrosius, Augustinus, Hilarius, Boethius, Guido, Johannes v. Muris, welche teils theoretische, teils praktische Werke lieferten, die allenthalben bekannt sind, und gebraucht werden. Schließlich haben christliche Fürsten (welche du, o König, an Reichtum und Frömmigkeit übetriffst,) zur Verherrlichung des Gottesdienstes eigene Kapellen eingerichtet, in welche sie vorzügliche Sänger beriefen, die dann, viel geehrt, wiederum um so eifriger die Musik betrieben. Dadurch gewann in unsern Zeiten die Musik einen so hohen

[1]) Die Bezeichnung „König von Ungarn" erscheint unrichtig, da Ferdinand niemals König von Ungarn war. K. M. Jahrbuch 1899. S. 76.



Aufschwung, daß sie eine ganz neue Kunst zu sein scheint. Und das ist zuerst und besonders geschehen durch die englischen Musiker, namentlich durch Dunstaple. Diesem gleichzeitig bemühten sich in Frankreich Dufay und Binchois, denen die neueren, Okeghem, Busnois, Regis und Caron nachfolgten. Aber viele sonst sehr gute Komponisten zeigen, obwohl sie in ihren Werken Proportionen benützen, daß sie dieselben entweder nicht verstehen oder sie nicht richtig zu bezeichnen wissen. Dies ist die Folge davon, weil sie in der Arithmetik nicht bewandert sind; denn ohne arithmetische Kenntnisse kann niemand ein guter Musiker werden. Damit sich nun die Musikbeflissenen die richtige Kenntnis der Proportionen aneignen, schreibt Tinktoris diesen Traktat, welcher drei Bücher umfaßt mit je 6 bis 9 Kapiteln und die vollständige Lehre über diesen Gegenstand darlegt.

Proportio ist das gegenseitige Verhältnis zweier Termini, in der Musik das gegenseitige Verhältnis zweier Noten, welche Töne anzeigen. Dies findet in der Musik statt, so oft eine Anzahl Noten auf eine andere Anzahl bezogen wird. Das kann auf zweifache Weise geschehen: a) wenn nachfolgende Noten in einer und derselben Stimme auf die vorausgehenden, b) wenn die Noten einer Stimme auf die Noten einer andern Stimme bezogen werden. Dies Verhältnis sollte nun überall angezeigt werden; denn sonst müßte man erst darauf raten oder erst nach längerem Anschauen es erkennen.

Einige Proportionen sind prop. æqualitatis, gleiche, welche aus gleichen Zahlen bestehen, wie 1 : 1, 2 : 2 u. s. w., oder prop. inæqualitatis, ungleiche, z. B. 2 : 1, 3 : 2 u. s. w.

Die gleichen Proportionen sind die einfachsten und bedürfen keiner Bezeichnung, und wo sich kein Zeichen der ungleichen Proportion findet, nimmt man allgemein an, daß ein gleiches Verhältnis vorhanden sei. Um ein doppelt schnelles Tempo anzuzeigen, durchstreichen einige den Kreis oder Halbkreis: ⦶ ₵.

Die p. inæqualitatis, die ungleichen Proportionen bilden sich aus ungleichen Zahlen. Dabei werden 5 Arten unterschieden: drei einfache: multiplex, superparticulare und superpartiens; und zwei zusammengesetzte: multiplex superparticulare u. multiplex superbipartiens.

I. De genere multiplici. 1) De duplo. Dupla ist die Proportion, wenn die größere Zahl, auf die kleinere bezogen, diese zweimal präzis ohne Rest in sich enthält, wie 2 : 1, 4 : 2, 6 : 3. Dies ist die leichteste Proportion und darum vor den übrigen mehr gebraucht. Betreffs der minimæ wird sie nicht immer mit Ziffern angezeigt, sondern um anzudeuten, daß 2 minimæ auf eine, 4 auf 2, 6 auf 3 zu reduzieren seien, bedient man sich schwarzer minimæ, oder weißer minimæ mit einem Häckchen. Und für diese minimæ gibt es keine Einschränkung, da man sie nochmals ausfüllen und so duplares machen, d. h. ihren Wert um die Hälfte vermindern kann. Man darf diese nicht semiminimæ, wie Ungelehrte meinen, nennen.

2) De quadruplo. Diese Proportion findet statt, wenn die größere Zahl die kleinere viermal ohne Rest in sich enthält. In ähnlicher Weise verhält es sich in der prop. quintupla, sexcupla.

II. De genere superparticulari. Hier enthält die größere Zahl die kleinere ganz und dazu noch einen Teil in sich. Ist der Teil $\frac{1}{3}$, so heißt sie p. sesquitertia; wenn $\frac{1}{4}$ — sesquiquarta; wenn $\frac{1}{2}$ — sesquialtera, u. s. w.

1) P. sesquialtera, wo also die größere Zahl die kleinere ganz und noch dazu ihre Hälfte in sich faßt = $\frac{3}{2}$. Diese Proportion wird manchmal nicht mit Ziffern, sondern durch Schwärzung der Noten, nicht bloß der minimæ, sondern auch anderer Notengattungen angezeigt. Die geschwärzten minimæ kommen am häufigsten vor. Doch können dieselben sowohl duplares als auch sesquialteræ sein, d. h. sie können bald zu je zweien, bald zu je dreien (Triolen) gerechnet werden. Ersteres ist bei drei geschwärzten minimæ der Fall, so oft eine andere minima per syncopam vorausgeht oder nachfolgt, z. B. , außerdem sind sie ternariæ, z. B. 3 . Sind 6 solche minimæ vorhanden, und zwar unmittelbar nacheinander (6 ist

durch 2 und durch 3 teilbar), so werden sie, falls eine selbständige minima vorhergeht oder nachfolgt, in dupla proportione, d. h. zu je zweien gesungen, im Gegenfalle zu je dreien (sesquialterantur). Bei Aufeinanderfolge von 5 oder 7 solcher geschwärzter minimæ wird, wenn eine einzelne weiße minima vorhergeht, nach 2 + 3, bzw. 2 + 2 + 3 geteilt; folgt eine einzelne weiße minima nach, so wird nach 3 + 2, bzw. 3 + 2 + 2 geteilt.

Einige behaupten, es sei ein Unterschied zwischen sesquialtera und emyolia, indem bei ersteren Perfektion und Alteration statthabe, bei letzteren nicht. Dies ist unrichtig, die Sache ist die nämliche, aber sesquialtera zu sagen, ist bei den Arithmetikern gebräuchlicher, bei den Musikern der Ausdruck emyolia.

2) Proportio sesquitertia: 4 : 3, 8 : 6 etc.;

3) P. sesquiquarta: 5 : 4, 10 : 8 etc.;

4) P. sesquiquinta: 6 : 5, 12 : 10 etc.;

5) P. sesquioctava: 9 : 8, 18 : 16 etc.

III. De genere superpartienti. Diese Proportion findet statt, wenn bei Bezug der größeren Zahl auf die kleinere jene die kleinere Zahl voll in sich faßt und darüber noch einige Teile derselben, welche als ein Teil gelten. Ist dieser Teil 2, so heißt sie superbipartiens, wenn 3, supertripartiens u. s. w. Hier gibt es wieder Unterabteilungen: wenn 5 zu 3 in Proportion gesetzt wurde, heißt sie superbipartiens tertias, wenn 7 : 5, superbipartiens quintas, wenn 7 : 4, supertripartiens quartas u. s. w.

IV. De genere multiplici superparticulari: 5 : 2, 7 : 3, 9 : 4, 11 : 5 etc.

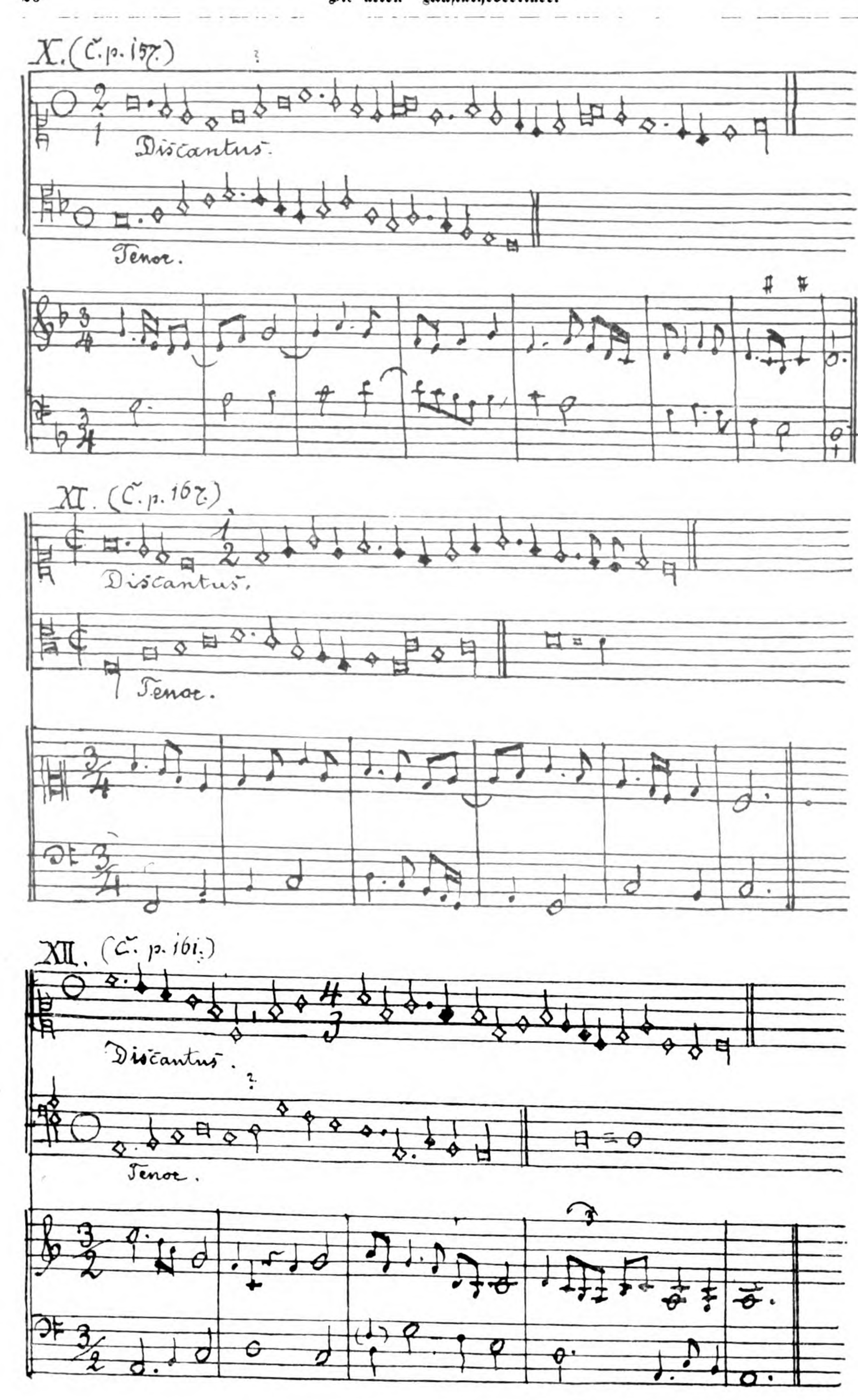
V. De genere multiplici superpartienti: 8 : 3, 12 : 5, 11 : 4 etc.

Von all diesen Proportionen gibt Tinktoris auch Beispiele, aber man kann billig zweifeln, ob solche Künsteleien wirklich in der Praxis vorkamen, wie sie der musikalische Mathematiker hier vorführt, am wenigsten können wir uns jetzt eine Vorstellung machen, wie diese Subtilitäten gesungen wurden, wenn nicht neben der allgemeinen Verkürzung der Noten noch eine Änderung der ursprünglichen Geltung einzelner Noten vorgenommen wurde. Gemäß seiner Lehre findet er nun auch viel an den Kompositionen anderer Meister zu tadeln. Ein paar Beispiele (Nr. X. XI. XII.) mögen zum Verständnis der Proportionen beitragen.

Wie im Vorstehenden die größere Zahl auf die kleinere in Beziehung gesetzt wurde, so kann auch im Gegenteil die kleinere Zahl auf die größere bezogen werden. Die Namen der verschiedenen Arten bleiben dieselben, nur ist ihnen das Wörtlein sub (unter) beizusetzen: Subdupla $\frac{1}{2}$, subsesquialtera $\frac{2}{3}$, $\frac{4}{6}$ u. s. w. Hiebei erleiden die betreffenden Noten eine Wertvermehrung um das doppelte, dreifache u. s. w. bei gleichbleibender Notenform.

Bezüglich der Proportionen ist noch zu beachten: a) Sie sind deutlich mit Ziffern zu bezeichnen. Ist die größere Zahl zu einer kleineren in Beziehung zu setzen (z. B. die größere Anzahl Noten einer Kontrapunktstimme mit der kleineren Zahl der Noten des Tenors in Übereinstimmung zu bringen), so wird die größere Ziffer über die kleinere gesetzt, z. B. $\frac{3}{1}$ $\frac{4}{2}$, u. s. w. Soll die kleinere Zahl in Beziehung oder Proportion zu einer größeren gesetzt werden, so steht die kleinere Ziffer über der größeren, z. B. $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ u. s. w. Von dieser Regel können dupla und sesquialtera ausgenommen werden, indem die minimæ und alle betreffenden Noten geschwärzt werden.

Einige setzen anstatt der Ziffern Worte, z. B. dupla, epitritus, was jedoch sehr unpraktisch ist; andere setzen statt den zwei Ziffern bloß eine, was aber die besseren Komponisten nicht tun; wieder andere setzen anstatt des dupla-Zeichens das Zeichen temporis imperf. und minoris prolationis mit dem Striche ₵, was eigentlich die beschleunigte Mensur anzeigt und was man gewöhnlich cantus ad medium nennt; diese Bezeichnung kann noch angehen. b) Die Proportionen müssen alsogleich angezeigt werden, wo eine ungleiche Proportion eintritt. Hat eine Komposition mehrere Stimmen, so muß auch in jeder derselben angezeigt werden, in welchem Verhältnisse sie zur Hauptstimme steht. Die erste oder Hauptstimme, das Fundament ist fast immer der Tenor, so genannt, weil er gleich-


X. (C. p. 157.)
Discantus.
Tenor.
XI. (C. p. 167.)
Discantus.
Tenor.
XII. (C. p. 161.)
Discantus.
Tenor.

sam die andern Stimmen hält. Zuweilen ist es auch die oberste Stimme, wenn diese nämlich von zwei oder mehreren unter ihr liegenden Stimmen zu begleiten ist oder wenn man noch über ihr eine Stimme beifügen will. Der Kontratenor ist selten oder nie der pars primaria oder die Hauptstimme. c) Bei Bezeichnung der Proportionen müssen die Quantitäten wohl beachtet werden. Wenn ich z. B. 3 semibreves temp. imperf. zu 2 semibreves temp. perfecti in Proportion setzte, so hätte ich nicht 3 : 2, sondern Gleichheit 6 : 6 (minimæ). Ebenso, wenn 3 semibreves temp. perf. zu 2 semibreves temp. imperfecti in Proportion gebracht würden, so gäbe dies nicht sesquialtera, sondern 9 : 4.

X.

Joannis Tinctoris ad illustrissimam Virginem et Dominam. D. Beatricem de Arragonia. Den Traktat Diffinitorium oder, wie der eigentliche Titel lautet: Diffinitiones terminorum musicalium (ein Wörterbuch, die Erklärung musikalischer Ausdrücke enthaltend), wird Tinktoris in den ersten Jahren seiner Bestallung als Sänger in der königlichen Hofkapelle in Neapel geschrieben haben, da die Prinzessin Beatrix schon 1486 mit dem Könige von Ungarn vermählt ward.

Da dieses Werk, wie in der Einleitung gesagt, durch Dr. N. Forkel und wiederholt von Dr. H. Bellermann in neuerer Zeit herausgegeben worden ist, glaube ich es hier übergehen und auf diese Neuausgaben verweisen zu dürfen.

XI.

Complexus effectuum Musices editus a Magistro Joanne Tinctoris in legibus licentiato Regisque Siciliæ capellano. Diesen Traktat widmet Tinktoris, welcher sich hier „inter legum artiumque mathematicarum professores minimus“ nennt, wiederum der Prinzessin Beatrix, er muß also schon vor 1486 verfaßt worden sein. Durch diese Arbeit will T. sie als seine Gönnerin ehren, ihr, der so großen Freundin und Kennerin der Musik, Freude bereiten, und wünscht, daß ihr Geist von aller Betrübnis frei bleiben möge. Die Betrachtung der Wirkungen dieser göttlichen Kunst sind ja groß, so daß, wer sie kennt, nicht mehr von ihr ablassen wird.

Doch will er nicht alle Wirkungen der Musik anführen, sondern sich bloß auf zwanzig beschränken. Diese sind:

1. Sie erfreut Gott, 2. macht das Lob Gottes herrlicher, 3. vermehrt die Freude der Seligen, 4. macht die streitende Kirche der triumphierenden ähnlich, 5. sie bereitet zum Empfange göttlicher Segnungen vor, 6. erregt in den Gemütern den Geist der Frömmigkeit, 7. verscheucht die Traurigkeit, 8. mildert den harten Sinn, 9. verjagt den bösen Geist, 10. bewirkt ekstatischen Aufschwung, 11. hebt den irdischen Sinn nach oben, 12. wendet bösen Willen zum Besseren, 13. erheitert die Menschen, 14. heilt Kranke, 15. erleichtert die Mühen, 16. feuert zum mutigen Kampfe an, 17. erregt Liebe, 18. vermehrt die Fröhlichkeit bei Gastmählern, 19. macht Ehre denen, welche in ihr (der Musik) erfahren sind und 20. beseliget sie die Gemüter.

Alle diese Punkte illustriert er mit Stellen aus den Schriften von Philosophen oder Historikern oder Dichtern, aus den Werken einiger Kirchenlehrer und der Hl. Schrift, und meint zuletzt, daß, wer diese Wirkungen wohl betrachtet, es niemals bereuen wird, dieser Kunst sich zugewendet zu haben, vielmehr wird er sie mit größerer Liebe betreiben.

Das ist, in der Hauptsache dargestellt, die Lehre des großen Theoretikers des 15. Jahrhunderts Johannes Tinktoris. Wie kein anderer geht er mit einer Gründlichkeit zu Werke, welche dem Schüler volle Klarheit verschafft, und er begnügt sich nicht mit der Lehre allein, sondern sucht alles durch Beispiele, deren man in seinen Traktaten wohl ein paar Hundert zählt, anschaulich zu machen. Wenn uns in unserer Zeit doch einiges nicht so klar ist, so ist der Grund darin zu suchen, daß dasselbe längst aus der Praxis verschwunden ist und die Musiklehre seit fünfhundert Jahren sich gar sehr geändert hat.

Ihm, als Rechtsgelehrten und Mathematiker, war die Methode, die er be-



folgte, ganz natürlich: von einem Grundsatz oder einer Grundlehre auszugehen und sie allseitig zu entwickeln. Dabei ließen sich allerdings einige Weitläufigkeiten nicht vermeiden, wie sie sich z. B. finden im ersten Traktat, wo Tinktoris alle 20 Mutationsstufen auf zweierlei Weise durchgeht, ferner im fünften Traktat, wo er alle Möglichkeiten der Imperfektion behandelt, im achten Traktat, wo er die Intervallfortschreitungen im Kontrapunkt bis zur dritten Oktav ausdehnt, und im zehnten Traktat, wo er die Proportionen bis zum Unmöglichen fortführt.

Tinktoris zeigt sich als einen streng konservativen Lehrer, Neuerungen weist er zurück, er folgt den Lehren der Alten und schöpft seine Regeln aus den Kompositionen der besten Meister, welche er fleißig studiert hat, wie er selbst bekennt; einige Punkte, über welche die früheren Lehrer nur Ungenügendes schrieben, verdanken jedoch ihm eine gründlichere Erörterung, wie die Lehre über die Imperfektion, den Gebrauch der Dissonanzen und über die Proportionen. Nebenbei finden sich in seinen Werken manche interessante Bemerkungen und Aufschlüsse, welche für die Musikgeschichte von Wert sind, wie z. B. über Instrumentalmusik in dem Werke „De origine et usu musices"; im Traktat de Contrapuncto spricht er sich dahin aus, daß erst seit vierzig Jahren (um 1430) Kompositionen geliefert wurden, welche ein feineres Ohr auch befriedigen; neben den schon früher genannten Komponisten erfahren wir im Traktate Complexus effectuum musices noch einige gut klingende Namen, nämlich: Jakob Carlerii, Robert Morton und Jakob Obrecht.

Zu bedauern ist nur, daß Tinktoris im Traktat vom Kontrapunkt über die Lehre des zweistimmigen Kontrapunkts nicht hinausgegangen ist, obwohl er einige Male mehrstimmige Beispiele einfügt, ebensowenig sagt er über Anfertigung von Kanons und Fugen. Er wäre wohl der beste Lehrer gewesen, uns damit bekannt zu machen.

Metten. P. **Utto Kornmüller,** O. S. B.

Felice Anerio.

Lebensgang und Werke

nach archivalischen und bibliographischen Quellen.



Aehnlich den Monographien über Frescobaldi, Franc. Suriano, Tomas Luis de Victoria, Luca Marentio und anderen in früheren Jahrgängen des kirchenmusikalischen Jahrbuches, ist auch nachfolgende Studie zunächst auf bibliographischer und archivalischer Grundlage aufgebaut.

Im 1. Jahrgang des kirchenmusikalischen Jahrbuches, 1886, wurde der Lebensgang und das Schaffen von Giovanni Francesco Anerio dargestellt auf Grund bibliographischer Dokumente. Es wurde bemerkt, a. a. O. S. 51, daß „nicht bewiesen werden könne, ob Johann Franz der jüngere Bruder des Felix oder überhaupt mit Felix Anerio verwandt sei . . . Sicher ist, daß Felice Anerio (laut Censualbücher des Kapitelarchives von St. Peter) im Mai 1575 als Sopranist unter Palestrina mit 4 Scudi monatlich aufgeführt wird; im Juli quittiert der Vater des Knaben, mit Namen Mauritius Anerio. Schon 1577 ist Felice als Altist auf 2 Scudi reduziert, vom August 1578 angefangen werden ihm jedoch 3 Scudi gegeben; mit April 1579 verschwindet er aus der Sängerliste der St. Petersbasilika. Nach 18 Jahren, im Jahre 1597, finde ich unter den Knabenstimmen (6 Soprane) unter Direktion des Ruggiero Giovannelli einen Octavio Anerio." Wie Rob. Eitner im ersten Bande des biographisch-bibliographischen Quellenlexikons, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1900, S. 146, aus obiger Notiz über den Vater des Felice zur Behauptung kommt, daß

der Knabe „ein Sohn des päpstlichen Sängers Mauritio gewesen sei", ist schwer zu begreifen, jedenfalls aber eine sehr kühne Kombination. Daß nach den Censualbüchern des Kapitelarchivs von St. Peter der Knabe Felice Anerio vom Mai 1575 bis April 1579 Sopranist und dann Altist gewesen ist, drängt zur Annahme, welche Fétis in der Biographie universelle des Musiciens mitteilt, daß Felix um 1560, wahrscheinlicher 1564, in Rom geboren ist, da er im April 1579 mutierte.

Weitere Nachrichten aus der Jugendzeit fehlen, bis

1585 das 1. Buch von geistlichen Madrigalen des Fel. Anerio zu 5 Stimmen bei Alexander Gardano in Rom erschien.[1]) In der Dedikation vom 15. April 1585 an den reichen Römer Giov. Ang. Pinelli[2]) ist bemerkt, daß diese Madrigale „die ersten Früchte und daher vielleicht noch nicht ganz reif sind". Der jugendliche Komponist wird auf dem Titel als Maestro di cappella del collegio degl'inglesi[3]) bezeichnet. Unter den 25 Nummern mit italienischen Texten ist als letzte ein „Ecco" zu 8 Stimmen Jam de somno in quo tam diu enthalten, ein Beweis, daß der jugendliche Komponist sich bereits in den damals auftauchenden dynamischen Gesangskünsten versucht hat. Daß Fel. Anerio bereits unter die Floridi Virtuosi d'Italia gerechnet worden ist, geht aus dem Umstande hervor, daß zwei dieser geistlichen Madrigale im gleichen Jahre am 1. Juni bereits in das zu Venedig gedruckte Sammelwerk übergegangen sind. Freilich ist das Madrigal Chiedei in der Ausgabe dieses zweiten Buches 5stimmiger Madrigale de Floridi Virtuosi d'Italia mit Giov. Mar. Nanino gezeichnet und das zweite Madrigal ohne Autorangabe. In dem späteren Druck von 1592 jedoch (s. Vogel a. a. O., S. 440 u. 468) steht für die beiden Nummern als Autor Anerio Felice. Der Lehrer G. M. Nanino scheint also die Absicht gehabt zu haben, seinen Schüler Fel. Anerio in die Öffentlichkeit einzuführen, wenigstens in der Form, daß er dessen „Erstlingsfrüchte" dem venetianischen Sammler Giac. Vincenzi zur Verfügung stellte.

Fel. Anerio ist auch im dritten Buch de Floridi Virtuosi d'Italia (Venedig, Giac. Vincenzi 1586) mit einer selbständigen Komposition vertreten.

1586 erschien das erste Buch der vierstimmigen Kanzonetten zu Venedig bei Giac. Vincenzi (s. Vogel a. a. O. I. 16). Auf dem Titelblatte dieses Werkes, welches nur in der hiesigen Proske'schen Bibliothek vorgefunden wird, ist Fel. Anerio als Römer und Schüler von Giov. Mar. Nanino näher bezeichnet. Vom gleichen Werke erschien ein Neudruck in Venedig 1588, in Mailand 1590, in Venedig 1592, nochmals am gleichen Orte 1607 und in Antwerpen 1610 (s. Vogel S. 17 u. Eitner l. c. I. 146). Die Dedikation ist vom 21. Mai 1586 datiert und an Giacomo Albertonio gerichtet. Ohne Zweifel ist dieser Gönner identisch mit Giacomo Paluzzo Albertonio, auf dessen Veranlassung Fel. Anerio im ersten Buch der 5stimmigen Madrigale 1587 eine sechsteilige Komposition aufgenommen hat. Das Geschlecht der Albertoni stammt von dem uralten römischen Geschlechte der Altieri, bezw. Paluzzi, (s. Moroni l. c. I. 286).

Wenn sich Fel. Anerio hier einen Schüler Naninos nennt, so darf er auch Schüler Palestrinas heißen, da letzterer bekanntlich nach Liberatis Erzählung (s. Kirchenmusik. Jahrb. 1891, S. 89) „sich an die Schule von Giov. M. Nanino anschloß und öfters persönlich in der Schule erschien und beim Unterrichte zugegen war. Als der tüchtigste und würdigste Meister entschied er Differenzen und Meinungsverschiedenheiten, welche sich zwischen den zahlreichen Schülern und den Professoren herausstellten".

1587 erschien bei Giac. Vincenzi das erste Buch der fünfstimmigen Madrigale mit Dedikation vom 18. Juni an Luca Cavalcanti, aus Rom datiert; das-

[1]) Titel und Inhalt s. in Dr. Emil Vogels Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens. Berlin, A. Haack, 1892, I. Bd. S. 18. Vogel nennt als Fundort nur die Musikbibliothek Sancta Cäcilia in Rom. Eitner fügt noch a. a. O. die Hofbibliothek in Wien bei, in der jedoch das 5. Stimmheft fehlt.

[2]) S. Moroni, Dizionario 40. Bd. S. 251.

[3]) Gregor XIII., der 1573 das deutsch-ungarische Kolleg bei St. Apollinare gegründet hatte, in welchem Tomas Luis de Victoria wirkte, war auch der Gründer des englischen Kollegs 1579, die Jesuiten dessen Leiter.



selbe enthält 20 Nummern mit italienischem Text, ohne Einrechnung der mehrteiligen Madrigale.

1589 edierte Felice Anerio eine Sammlung 5stimmiger Madrigale unter dem Titel: **Le Gioie** (Edelsteine) und dedizierte dieselben dem Bischof von Spoleto, Monsign. Don Pietro Orsino. Im kirchenmusik. Jahrbuch 1891, S. 86, wurde bei Artikel Giovanni Maria Nanino ausführlicher über diese Sammlung der „Musikgesellschaft in Rom" berichtet. Fel. Anerio war durch den Protektor des von Gregor XIII. 1583 approbierten Cäcilienvereins in Rom als Kapellmeister dieser Sodalität bestellt worden und schrieb als solcher das Vorwort am 24. Juli 1589, in welchem er bereits (s. a. o. unter 1590) „über die Bosheit des Neides und das Ungemach der Zeiten" klagt, jedoch die Hoffnung ausspricht, daß diese Schwierigkeiten durch den hohen Protektor überwunden werden können. Die Anfeindungen gingen nämlich von den Sängern der päpstl. Kapelle aus, welche am 7. Sept. 1584 beschlossen hatten, daß alle, die ohne Wissen des Sängerkollegs dieser neuen **Societas musicorum Urbis**, die später unter den Schutz der hl. Cäcilia gestellt wurde, angehören, eine Geldstrafe zu gewärtigen haben. Fel. Anerio hat in dieser Sammlung drei Madrigale[1] komponiert. Alle übrigen Beiträge römischer Musiker beschränken sich auf je eine Nummer. An der Spitze des Werkes finden wir Giov. Maria Nanino; ihm folgt Gio. Pierluigi Pelestina (sic!), dann Felice Anerio u. s. w.

Im gleichen Jahre wurde ein vierstimmiges Madrigal v. F. A. „**O tu che mi dai pene**" in der von Friedrich Lindner bei C. Gerlach in Nürnberg gedruckten Sammlung: **Liber II. Gemmæ musicales**, aufgenommen; s. Dr. Vogel, II., 452, sowie auch R. Eitner in der Bibliographie der Sammelwerke rc.

[1]) Pensando che volete: Quelle rose che colt'in und Da questa pietra. In alphabetischer Ordnung stehen die 19 Komponisten wie folgt: Anerio, Felice; Belasio, Paolo; Crivelli, Archangelo; Dragone, Gio. Andrea; Giovanelli, Ruggiero; Griffi, Oratio; Lucatelli, Gio. Battista; Macque, Gio. de —; Malvezzi, Cristofano; Marenzie, Luca; Nanino, Bernardino; Nanino, Gio. Maria; Pelestina (Palestrina); Quagliati, Paolo; Roi, Bartolomeo; Soriano, Francesco; Stabile, Annibale; Troiano, Giovanni; Zoilo, Annibale.

In der **Ghirlanda di floretti musicali** veröffentlichte Simone Verovio als Intabulatur für Cimbalo und Laute vier Tonsätze von F. A.[1])

1590 folgte das erste Buch sechsstimmiger Madrigale bei Ricc. Amadino in Venedig mit Dedikation an Kardinal Mont' Alto vom 31. August datiert. (Genauen Titel und Inhalt s. Vogel I, 16, Nro. 1.) Von diesem Buche veranstaltete P. Phalesius in Antwerpen im Jahre 1599 einen Nachdruck, auf dessen Titel zum Unterschiede von der ersten Ausgabe die Worte: „**Romano discepolo del Signor Gio. Maria Nanino**" stehen, welche bei der ersten Ausgabe nicht beigefügt sind. Die Alt- und Baßstimme finden sich in meiner Bibliothek vor, in der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen ist der Tenor, in der Westminster-Abtei (Ch. L.) sind (was Eitner im Quellenlexikon S. 146 entgangen ist) die 6 Hefte komplett. Merkwürdig ist die Äußerung in der Dedikation, wie er froh sei, daß er diese seine 6stimmigen Madrigale unter den Schutz des Kardinals stellen dürfe, da letzteren Böswilligkeit (malignità) nicht angreifen, der Neid (l'invidia) nicht belästigen und der Haß (l'odio) nicht niederdrücken könne. Solche Äußerungen lassen auf eine sehr gedrückte Stimmung schließen, sind aber in Dedikationen jener Zeit, besonders von Seite römischer Musiker, keine Seltenheit.

Über die Ausgabe des ersten Buches der vierst. Kanzonetten bei S. Tini in Mailand s. oben 1586 und Dr. Vogel I. S. 17.

1590 findet sich der Name F. A. in einer fünfstimmigen Madrigalen-Sammlung, betitelt **Nuovi frutti musicali**.[2])

— — Im ersten Buch der dreistimmigen **Fiori musicali**, Venedig, 1590, steht F. A. als Komponist von: **Fuggi dal petto.**

[1]) Fiamma che da begl' occhi. Al suon non posa il core. Donna se il cor legasti. Mentr'il mio miser core.

[2]) Im Ten. ist statt F. A. irrtümlicherweise bei diesem Madrigal: Ragion è ben ch' in questo als Komponist Bartolomeo Roi genannt. S. Vogel II. S. 460.

1591 wurde in der Melodia olympica des Engländers Pietro Philippi das vierstimmige Madrigal: Il giovenil mio core abgedruckt (s. Vogel II. 462).

— — In der Sammlung Verovios: Kanzonetten in Klavier- und Lautentabulatur (1591) ist F. A. mit den 2 Nummern: Hor che vezzosa e bella und Così soave stile vertreten. (Dr. Vogel II. 465.)

— — Im zweiten und dritten Buch der dreistimmigen Kanzonetten mit Begleitung der Laute (Vogel II. 466) steht F. A. mit den Tonsätzen: Al suon non posa il core; Fiamme che da begl' occhi; Donna se 'l cor legasti und Mentre il mio miser core (s. oben).

— — Die dreistimmigen *Canzonette Spirituali*, welche S. Verovio in Rom von Kupferplatten druckte und von denen 1599 eine Neuauflage erschien, enthalten von F. A. die Komposition: Giesu de penitenti (Vogel II. 467).

1592 ist im Trionfo di Dori der Text des F. Martiale di Catanzaro: Sotto l'ombroso speco v. F. A. sechsstimmig in Musik gesetzt.

— — Über die zwei Texte im zweiten Buch der fünfstimmigen Madrigale De floridi virtuosi d'Italia war oben unter 1585 die Rede.

1593 begegnet uns F. A. in der fünfstimmigen Pastoralkanzone „Florindo e Armilla" (Dr. Vogel II. 470) mit dem Text Ella vezzosa.

— — In der Sammlung Nuova spoglia amorosa komponierte F. A. das zweiteilige Madrigal D'un si bel foco.

1594 ist die oben unter 1591 erwähnte Melodia Olympica entstanden.

1595 druckte S. Verovio im ersten Buch der dreistimmigen Klavier- und Lautentabulatur, Lodi della musica betitelt, v. F. A. die 2 Nummern: Il suon di Cornamusa und Al tremolar de l'onde.

1596 erschien zu Venedig unter dem Titel: „Felicis Anerii Romani Cappellæ Apostolicæ Compositoris Sacri Hymni, et Cantica, Sive Motecta Musicis notis expressa, et Octonis vocibus canenda. Liber Primus. — Venetiis, Apud Jacobum Vincentium. 1596. — In 4⁰." In der Dedikation an Papst Klemens VIII. (reg. 1592—1605)[1]) erwähnt F. A., der auf dem Titel zum erstenmal als Komponist der päpstlichen Kapelle genannt wird, nach den üblichen Höflichkeitsformeln und untertänigsten Bemerkungen jener Zeit, daß er auf die Empfehlung des Kardinals Petrus Aldobrandini in der päpstlichen Kapelle als Komponist Stellung habe und diese 17 achtstimmigen Motetten als kirchenmusikalische Erstlingsfrucht Sr. Heiligkeit anzubieten wage. Der Biograph Palestrinas, Joseph Baini, erzählt im II. Bd. S. 277—279 ziemlich ausführlich, wie F. A. nach dem Tode von Palestrina bereits am Palmsonntag, am 3. April 1594, durch Luca Cavalcanti, den Kammerherrn Sr. Heiligkeit, — man beachte, daß F. A. diesem Prälaten 1587 das 1. Buch der 5stimmigen Madrigale gewidmet hatte — durch die mächtige Vermittlung des Kardinals Peter Aldobrandini[2]) an der Stelle Pierluigi da Palestrinas als Komponist ernannt worden sei. Baini teilt die Eintragung des damaligen Sekretärs der päpstlichen Kapelle, Ippolito Gambocci, in das Tagebuch wörtlich mit und bemerkt nicht mit Unrecht: „Das Kollegium knirschte mit den Zähnen, schlang

[1]) Der Seltenheit halber (das Werk ist nur in Bologna und Berlin, nicht aber, wie Eitner im Quellenlexikon angibt, bei Proske vorhanden) soll dieselbe wörtlich zum Abdrucke gelangen: „S.mo et Beat.mo D. N. Clementi VIII. Pont. Opt. Max. Felix Anerius Romanus Felicitatem. Musicam artem, inter liberales non infimam, ab ineunte quidem ætate secutus sum: in ea vero quantum profecerim ignoro: laboris certe, & diligentiae multum in ea posui, sed quidquid ex mea, in ea facultate, mediocritate, siue ad vtilitatem, siue ad oblectationem prodire potest, id totum Deo, & Sanctitati vestrae debeo: quae meam industriam summa beneficentia alit, quae me singulari benignitate, & amplissimi, ac de me optime meriti Cardinalis Petri Aldobrandini patrocinio, in sua Cappella Pontificia, musicis modis faciendis praefecit. Flosculos igitur aliquot, quos in amoenissimis Musicae hortis decerpsi, & tamquam Corollas contexui, Cantica nimirum quaedam, quae vulgo Motecta appellantur, tanquam primitias Summo Sacerdoti deuoti offero, omnique cum animi demissione, mihi, & his laboribus meis, Sanctitatis vestrae benedictionem deposco, ut & ij commendatiores in manus hominum veniant, & ingenioli mei veluti ager rore faecundatus, fructus aliquando vberiores edat. Romae Kalendis Julii Anno M.D.XCVI."

[2]) Derselbe war ein Neffe von Klemens VIII. aus der Florentiner Familie der Aldobrandini.

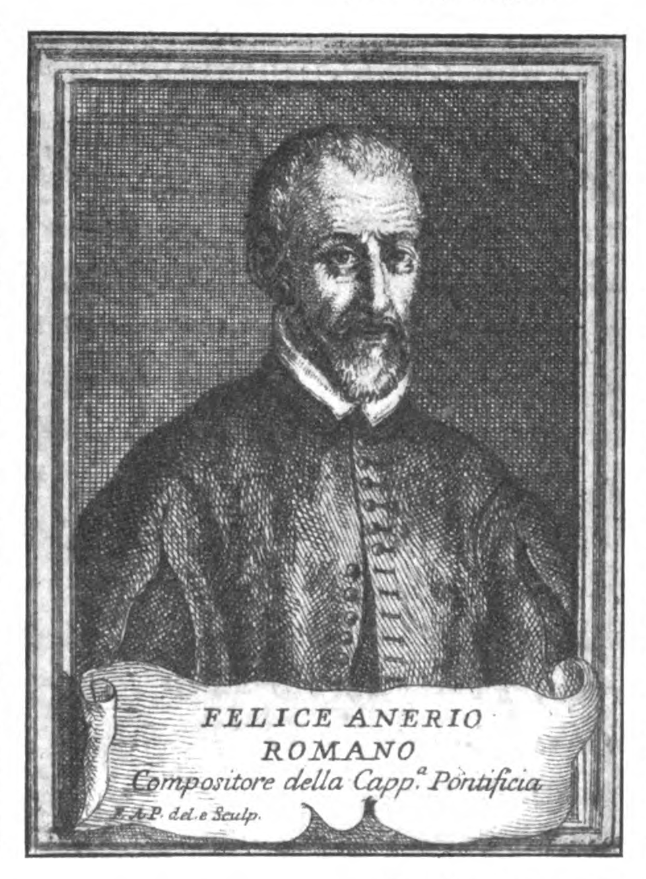


den Bissen hinunter und antwortete, man wolle tun, was der Herr Prälat befehle. Alle gegenwärtigen Sänger unterschrieben das vorgelegte Antragsformular und überreichten es dem Prälaten Cavalcanti. Nach der Funktion stellte sich Fel. Anerio persönlich dem Sängerkollege vor und dankte für die ihm gewordene Ehre mit dem Versprechen, für die Kapelle gute und passende Kompositionen schreiben zu wollen."

Laut Ausweis des Musikkatalogs[1]) S. 113 sind nur wenige Kompositionen in den Codices N. 29, 117, 76, 33 u. 205 eingeschrieben, denn F. A. scheint auf die Publikation seiner Werke durch den Druck mehr Gewicht gelegt zu haben, jedenfalls aus bitteren Erfahrungen mit dem ihm mißgünstig gesinnten päpstlichen Sängerkollegium. Dieses erste Buch kirchenmusikalischer Kompositionen enthält nachfolgende 17 Nummern zu acht Stimmen:

Voce mea ad Dominum; Beata Dei genitrix; Incipite Domino in tympanis; Christe Jesu mundi Saluator; Ad te leuaui oculos meos; Salue Regina mater misericordiæ; Veni sancte Spiritus; Benedictus es Domine Deus; Jesu Saluator seculi; Tibi laus, tibi gloria; Angelus autem Domini; Derelinquat impius viam suam; Dixit Dominus Domino meo; Magnificat anima mea Dominum; Litaniæ Beatissimæ Virginis Mariæ; Regina cæli lætare; Aue Regina cælorum.

Adami da Bolsena hat in seinen Bemerkungen über die päpstliche Kapelle (s. kirchenmusik. Jahrb. 1897, S. 36—58, besonders S. 55) das Porträt von Fel. Anerio nach einem noch heute vorhandenen Ölgemälde im Archiv der Sixtinischen Kapelle in Stich wiedergegeben; derselbe ist hier in ganz gleichem Maßstabe reproduziert.



Er scheint, gleich seinem Vorfahrer als Komponist der päpstlichen Kapelle (Palestrina), Laie gewesen zu sein.

Dr. C. Proske bemerkt im zweiten 1855 erschienenen Bande der Musica divina S. XXI über Fel. Anerio: „Die höchste Auszeichnung wurde ihm nach dem Tode Palestrinas zuteil, indem ihm von Papst Klemens VIII. das Amt eines Tonsetzers der päpstlichen Kapelle (Compositore pella Capella Pontificia), welches im Jahre 1565 für Palestrina geschaffen und von diesem bis an sein Ende bekleidet worden, verliehen und er den 3. April 1594 feierlich in dasselbe eingesetzt wurde. Dieses Ehrenamt erlosch nach dem Ableben Anerios für immer, und daher ist der Ruhm des letzteren um so größer, als er ausschließlich mit Palestrina jene Würde zu teilen berufen war."

„Obgleich nun diese äußere Stellung und der Nachlaß zahlreicher Werke, welche zum Teil durch den Druck verbreitet

[1]) Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstl. Kapellarchivs im Vatikan zu Rom, nach den Originalcodices bearbeitet von F. X. Haberl, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1888.

wurden, veranlassen konnten, die Aufmerksamkeit der Kunstforscher für diesen Meister in Anspruch zu nehmen, so ist doch sein Verdienst und die Würdigung seiner Werke in auffallender Weise vernachlässigt worden. Und doch findet sich keines dieser Werke, dem nicht Züge von Originalität und feinem Kunstgefühl aufgeprägt wären. Wohl sind die größeren Kompositionen ungedruckt geblieben und selbst die gedruckten Exemplare selten geworden. Der bei weitem größte und schönste Teil dieses Kunstnachlasses findet sich in Handschriften römischer Musikarchive, vorzüglich in der päpstlichen Kapelle, bei S. Maria in Vallicella, im Vatikan und vor allem in der Bibliothek des Collegium Romanum aufbewahrt."

Was nun die Handschriften anlangt, so stammen sie aus der ehemaligen Altaemps'schen Bibliothek und finden sich gegenwärtig in der Bibl. Vittorio Emanuele (vor 1870 Collegium Romanum). Die elf 4stimmigen Nummern, welche Proske im II. Bd. der Musica divina von F. A. publiziert hat, sind aus den Stimmbänden der größeren Sammlung, welche Proske vollständig in Partitur gebracht hat, entnommen. Dieselbe trägt die Aufschrift: „Varia musica sacra ex Biblioteca Altempsiana jussu D. Joannis Angeli Ducis ab Altaemps collecta Ms. 4. c. 1600." Diese Kapelle im Palazzo Altaemps muß zur Zeit von Fel. Anerio in hoher Blüte gestanden haben, wie aus dem Katalog hervorgeht, den der Unterzeichnete im Dezember 1867 kopiert hat, und der ein reiches Repertorium der gedruckten und handschriftlichen Kirchenkompositionen der besten Meister jener Zeit ausweist. Dr. Proske hat im Jahre 1834 und 1835 (s. kirchenmusikal. Jahrbuch 1894 S. 22—47) sämtliche Tonsätze der Collectio minor, 12 Bände, schwarzes Leder mit Goldschnitt, von denen einzelne Blätter durch die starke Tinte zerfressen sind, und 12 Bände in rotem Leder mit Rotschnitt, die Proske als Collectio major bezeichnet hat, in Partitur gesetzt. Außerdem sind noch drei Bände, die Proske Collectio parva (auch minima) nannte, anzuführen, welche 2- bis 3stimmige Kompositionen von Felice Anerio enthalten. Viele derselben sind jedoch ohne Angabe eines Autors aufgeführt. Proske aber reihte sie in seinem Katalog unter F. A. ein und setzte * dazu.

In die vatikanische Bibliothek, Ottoboniana, z. B. Proskes Nr. 2923, nunmehr 3388, kam ebenfalls ein Manuskriptband aus der Biblioteca Altaemps, welcher von F. A. die vier 4stimmigen Kompositionen: 1) Lumen ad revelationem gentium, 2) Audi benigne conditor, 3) Alma Redemptoris Mater, 4) Benedictus Dominus Deus Israël enthält.

Diese Privatkapelle befand sich im Palazzo Altemps, welchen der von seinem Onkel Pius IV. (reg. 1559—1565) zum Kardinal ernannte Marcus Sitticus Altemps[1]) (Hohenems, Vorarlberg) in Rom erbaut hatte. Den Palast erhielt nach seinem Tode, 1595, sein Neffe, der zum Herzog erhobene Giovanni Angelo ab Altemps, ein ganz besonderer Mäcenas der Musik. In der obengenannten Bibliothek des Collegium Romanum der ehemaligen Jesuiten ist noch der Repertoriumskatalog vorhanden, aus welchem zu ersehen ist, daß die besten Komponisten jener Zeit: römische, italienische und spanische Meister, in gedruckten und geschriebenen Werken vertreten waren, und daß besonders Fel. Anerio die liturgischen Bedürfnisse für das ganze Kirchenjahr besorgt hat, nicht nur mit mehrstimmigen polyphonen Kompositionen, sondern auch, wie weiter unten näher ausgeführt werden wird, mit Choralgesängen für das Officium divinum.

Bis zum Erscheinen des zweiten Buches kirchenmusikalischer Kompositionen von F. A. vergingen 6 Jahre. Unterdessen wurden in Sammelwerken von seinen Madrigalen veröffentlicht:

1596 in der Sammlung achtstimmiger Madrigale „Ausgezeichneter und berühmter Autoren", gedruckt bei P. Phalesius in Antwerpen: Se'l mio bel fior.

Im Paradiso musicale 5stimmiger Madrigale und Kanzonen des gleichen Herausgebers erschienen die 3 Nummern: Amor se bei rubini, — Quelle rose che colt' in paradiso, — Da questa Tragge invisibil foco.

— — Im gleichen Jahre bringt die Sammlung Vittoria Amorosa des Jac. Vincenti in Venedig das 5stimmige Madrigal: Hor co'l canto.

1597 stehen die zwei 4stimmigen Madrigale: O tu che mi dai pene und A miei si giusti prieghi.

Im Il vago alboreto des Phalesius in Antwerpen und in der englischen 4stim-

[1]) Der berühmte Erzbischof von Salzburg, Markus Sitticus Graf von Hohenems, 1612 1619, stammte aus der gleichen Familie.





migen Madrigalensammlung (s. Dr. Vogel II. 478 unter 1597[6]) wurden von F. A. sechs Kanzonetten mit englischem Texte aufgenommen.

1598 druckte Giac. Vincenti in Venedig 3stimmige Madrigale von „Felice Anerio Romano" (Dr. Vogel I. S. 17). Die Dedikation des Autors an den Kardinal Aldobrandino ist aus Rom vom 1. Oktober 1597 datiert; den Inhalt bilden 21 Nummern. Das Werk ist in der Bibliothek des Liceo musicale in Bologna vollständig.

1598 enthält die dem Kardinal Fr. Maria dal Monte gewidmete Sammlung 5stimmiger Madrigale (Dr. Vogel II. 479) die Nummer: Fuggi Fili mia und das II. Buch der 3stimmigen Fiori musicali den Satz: De la mia donna.

1599 finden wir im Tempio armonico des sel. P. Giovanale Ancina (vergl. Dr. Vogel II. 482) ein einziges mit geistlichem Texte versehenes Madrigal des A. F.[1]) Über die Neuauflage der 6stimmigen Madrigale bei Phalesius in Antwerpen s. oben 1590.

1600 brachte Phalesius in Antwerpen in seiner teils vermehrten, teils verminderten Ausgabe der Floridi virtuosi d'Italia von F. A. das 5stimmige Stück: Mio cor se vera sei.

1602 erschien das zweite Buch lateinischer Kirchen-Kompositionen unter dem Titel: Felicis Anerii Romani | Cappellæ Apostolicæ | compositoris sacri Hymni, et Cantica, sive | Motecta musicis notis expressa, quinis, senis | octonis vocibus canenda. | Liber secundus (Wappen des Papstes) Romæ, apud Aloysium Zanettum. MDCII Superiorum permissu.[2]) Das Werk ist gleich dem ersten Buche von 1596 dem Papste Klemens VIII. gewidmet und rühmt dessen Tätigkeit in Ausschmückung und Verschönerung der römischen Kirchen durch Werke der Bildhauer- und Malerkunst. Bemerkenswert scheint die Äußerung, daß nunmehr „die Kunst der Musiker „süßer" und heiliger sei, und der Chorklang mäßiger." Der Seltenheit wegen wird der Wortlaut der Dedikation abgedruckt.[1])

1604 (vergl. oben 1590) ist Neudruck der 3stimmigen Fiori musicali von Seite des Phalesius in Antwerpen.

[1]) Gio. Franc. Anerio ist in dieser merkwürdigen Sammlung mit sehr vielen Nummern vertreten. Leider ist die Redaktion trotz der Vorsätze im kirchenmusikalischen Jahrbuche 1886, S. 60, 1895, S. 95 und 1901, S. 48, noch nicht dazugekommen, das für die Geschichte der Kirchen- und Oratorienmusik so wichtige Werk eingehender zu behandeln.

[2]) Von diesem seltenen Druckwerke besitzt der Unterzeichnete nur den Quintus, der bei den achtstimmigen Kompositionen: *Afferte Domino*, *Quæ est ista*, *Dulcis amor Jesu* und *Vidi speciosam* zugleich den Alt und Baß des II. Chores enthält. Daraus muß geschlossen werden, daß diese Ausgabe aus 6 Stimmheften besteht, also in der Bibliothek zu Königsberg vollständig ist. Das britische Museum in London besitzt nur die Baßstimme. Wer hat Lust, das schöne Werk, dessen Index anbei folgt, in Partitur zu setzen?

Index Motectorum: Jubilate Deo 5, Decantabat 7, Gaudent in cælis 9, Gaudens gaud. 10, Emendemus in melius 12, Lætentur cæli 13, Qui manducat 14, Ne reminiscaris 15, Exaudi Domine 17, Usquequo Domine 19, Illumina oculos meos 20, Ave verum corpus 21, Regna terræ 22, Paratum cor meum 24, Caligaverunt oculi mei 25, Salve Regina 26, Benedicite Dominum 27, Paradisi portas 28, Tempus est 29, Laudem dicite 30, Cantabant sancti 31, Cantate Domino 32, Profectus filius 33, Vidit filium 33, Prope est 34, Beatus Laurentius 35, Caro mea 36, Dulcis Jesu 37, Sitiebat mulier 38, Ave Virgo Gloriosa 39, Benedixerant eam 40, Hierusalem 41, Exurge 42, Ave rex noster 43, Afferte Domino 44, Quæ est ista 46, Dulcis amor 48, Vidi speciosam 50.

[1]) Clementi VIII. Pont. Max. | atque optimo | Felix Anerius Romanus Felicitatem. |

Si per modestiam Tuam B. P. Christianæ Reipub. gratula- | ri licet: magnum habet ex te pignus hæc ætas, et suæ fe- | licitatis, et moderationis Tuæ. Nam qui moribus ad an- | tiquæ sanctitatis exemplum Te sacrorum Rege renova- | mur: Ijdem in templis ut versemur frequentius: elegan- | tiam Aedium sumptuosis operibus nobilissimisq; picturis collocupleta- | ri videmus, et quàm antea suavius, ac sanctius artificium increbrescere | Musicorum. Ita nullum est genus honestissimæ voluptatis, quod hoc tempore non hauriatur ex iucunditate virtutis, descriptione molis, co- | loris approbatione, temperatione concentus. Quæ me potissimum | hortata res est, ut libellu hunc, alterū apud me proxime natu, cum Tui præscriptione nominis in Chorum assererem cæterorum. Nam nescio quomodo libentius, æquius quidem certè; summis rerum Moderato- | ribus apparet, hæc nostra iustæ moderationis imago, pedissequa felici- tatis, conciliatrix artificiosa numerorum, ubi iusto Dominorum imperio | Rempub. propius aspexit numerosa felicitas. |

Clementi VIII | Pont. opt. max. | auctor.
Hos etiam auspicijs numeros Pater | optime notis | Ire finas, teneantq; pias concentibus aures: | Te moderante suum servant si cuncta te- | norem | Si Tibi cunctarum constat concordia lau- | dum.



1605 wurden die Nervi d'Orfeo in Leyden von Jak. Graswinkl ediert (s. Vogel II. 492) und das 5stimmige: „Mio cor se vero sei Salamandra" von F. A. aufgenommen.

1606 erschien bei Aloysius Zanetti zu Rom „Felicis Romani Musicorum in Cappella Apostolica Concentuum Compositoris. Quatuor Vocum. Responsoria ad Lectiones Divini Officij feriæ quartæ, quintæ, et sextæ, Sanctæ Hebdomadæ." Von dieser Sammlung besitzt das Liceo musicale in Bologna nur die Altstimme.[1])

1607 begegnet uns die Sammlung 3stimmiger Kanzonetten, welche Vogel im II. Bd., S. 465 und 488 beschreibt. Sie erschienen schon 1601 unter dem Titel: Canzonette alla Romana und sind nur von römischen Meistern komponiert. Phalesius in Antwerpen vermehrte den Inhalt und fügte von F. A. bei: „Al suon di cornamusa."

[1]) Herrn Dr. Raffaele Cadolini in Bologna verdanke ich Inhaltsangabe und Wortlaut der Dedikation dieses Werkes, von welchem ich 1884 nach dem vollständigen Exemplare der Cäcilienakademie in Rom eine Partitur anlegte.

Index: In Monte Oliveti; Tristis est anima mea; Ecce vidimus; Amicus meus osculi me tradidit signo; Judas mercator pessimus; Unus ex discipulis meis; Eram quasi agnus innocens: Una hora non potuistis vigilare mecum; Seniores populi; Omnes amici mei; Velum templi; Vinea mea electa; Tanquam ad latronem; Tenebræ factæ sunt; Animam meam; Tradiderunt me; Jesum tradidit impius; Caligaverunt oculi mei; Sicut ovis ad occisionem; Jerusalem surge; Plange quasi virgo; Recessit pastor noster; O vos omnes qui transitis per viam; Ecce quomodo moritur iustus; Astiterunt reges terræ; Aestimatus sum; Sepulto Domino.

Pompeio Arigonio, S. R. E. Card. Ampliss. S. D. N. Prodatario Felix Anerius J.

Quidquid operæ est in me, Card. Illustriss. Summo Pontifici destinavi iampridem, ut uno eodemque tempore, ingenii mei, utcunque partus Ecclesiæ, & Ecclesiæ Rectori consecrarem. Nunc vero dum cantus in sacrosancta patientis Domini memoria emodulandos ad te dirigo, non putavi a Pontifice separari, quod Pontificis Prodatario subjicerem, quem praesertim scirem pietate, & artis Musicæ studiis honestissime delectari. Accedebat tua erga me, resq. meas benevolentia, nimisq. amplum de me iudicium. Quæ me impulere, ut nomen tuum operi meo præponerem, quod intelligerem, quantum suavitatis & gratiæ, Musico huic concentui, prælata appelationis tuæ nota additura esset. Accipe igitur magni erga te obsequij mei exiguam significationem, quæ non alia ratione, nisi quia tuo immortali nomine insignitur, æternitatem sperat. Vale.

1609 widmete Leonardo Meldert dem Felice Anerio eines der Sonetten, welche der römische Dichter Fabio Petrozzi auf die Villen in Frascati gedichtet hatte, ebenso Giov. Cavaccio (Sonetto fatto a Felice Anerio). Die beiden 5stimmigen Sätze (s. Vogel II. 497 unter 1609[2]) beginnen: Vivo Felice, der von Meldert: Felice chora orfeo. Aus dieser Ehrung darf der Schluß gezogen werden, daß Felice Anerio nicht nur in den Kreisen der Musiker und Dichter Roms sehr geehrt war, sondern auch in den Sommervillen Frascatis; besaß doch Herzog Giov. Angelo Altemps die herrliche Villa Mondragone, welche sein Onkel Marco Sittico erbaut hatte, und in welcher Papst Gregor XIII. gerne wohnte. An derselben ist das Wappen dieses Papstes (ein Drache) angebracht und der Name der Villa soll von diesem Zeichen herstammen. Der Herzog verkaufte sie später an Papst Paul V.

F. A. unterrichtete auch im Jahre 1612 auf kurze Zeit den Kardinal Ferdinand von Gonzaga, der sich seit Ende 1608 in Rom aufhielt, in der Musik. Santi Orlandi war Leiter der kleinen Privatkapelle des Kardinals und wurde 1612 nach Mantua berufen. Am 10. September 1612 schrieb er von Mantua aus an den Kardinal in Rom, daß es ihm große Genugtuung bereite, zu hören, daß Se. Eminenz den Unterricht des Herrn Felice Anerio genieße.[1])

1607 ist der Großfoliobаnd auf Pergament kopiert, welcher in der vatikanischen Bibliothek in der Abteilung Ottoboniana unter Nr. 3390 steht, mit der Inschrift: Ex codicibus Joannis Ang. Ducis ab Altaemps. Der Titel lautet: Responsoria in commune Sanctorum. Regulato cantu per R. D. Felicem Anerium & D. N. Musicæs compositorem. Necnon transcripta a D. Luca Fanensi ejusdem Cappellæ et sui temporis scriptore eximio. MDCVII.

Aus diesem Werke lernen wir die Ansichten des päpstlichen Komponisten über die Fassung des gregorianischen Chorals kennen. Er steht ganz auf dem Boden

[1]) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1889, S. 439, im Artikel Dr. E. Vogels über „Marco da Gagliano."



des Breve von Gregor XIII., welcher bekanntlich (s. kirchenmusik. Jahrb. 1902, S. 141) von Palestrina und Hannibal Zoilo die „Beseitigung des überflüssigen Beiwerkes, Behebung der Barbarismen und Unklarheiten wünscht, damit Gottes Name ehrerbietig, verständlich und andächtig gepriesen werden könne." Dort war auch der Auftrag erteilt, die Choralbücher durchzusehen und, „soweit es passend erscheint, zu reinigen, zu verbessern und umzuformen".

Dieses Breve vom 25. Oktober 1577 war aus der Strömung und Gesinnung der römischen Künstler jener Periode hervorgegangen und entsprach den Anschauungen der besten Musiker jener Zeit, wie sich seit 1567 aus den Vorreden der polyphonen Werke von Giov. Animuccia, Palestrina, Cost. Porta, Vinc. Ruffo u. s. w. ersehen läßt. Die Verständlichkeit des heiligen Textes mußte folgerichtig die Beseitigung und Verschiebung der zahlreichen Noten auf kurzen und mittelkurzen Silben herbeiführen; das gab natürlich eine große Umwälzung beim einstimmigen Choralgesang, bei welcher jedoch niemals das Wesen der freien Rhythmik verletzt, sondern nur „die Spreu vom Weizen" getrennt werden wollte.

Felice Anerio, der Nachfolger Palestrinas im Titel eines päpstlichen Kapellmeisters, verkürzte und verstellte die ihm aus älteren Manuskripten vorliegenden Responsorien zu den Matutinen des Commune Sanctorum nach seinen persönlichen Anschauungen und mit Rücksicht auf kürzere Zeitdauer, leichtere Sangbarkeit, bessere Deklamation und Verständlichkeit des liturgischen Textes. Genau so handelten die Redakteure des auf Befehl Klemens VIII. im Jahre 1595 erschienenen Pontificale Romanum, an deren Spitze der Lehrer von Fel. Anerio, Giov. Mar. Nanino (vergl. kirchenmusik. Jahrb. 1902, S. 148), stand.

Besser und kürzer als **Worte** reden auch in diesem Falle wieder **Beispiele**. Wie die Leseart der Solesmenser Schule für das II. Responsorium im Commune Conf. Pont. der Matutin, das auch beim Empfang des Bischofs im Pontificale Romanum steht, lautet, ist dem Unterzeichneten unbekannt, da die Solesmenser Ausgaben bisher bei weitem nicht die Gesänge der ganzen Liturgie, sondern nur das Graduale, Vesperale und in neuester Zeit das Officium majoris Hebdomadæ im Druck veröffentlicht haben. Wählen wir daher als Repräsentanten der älteren „traditionellen Notation" das Antiphonarium Romanum, welches 1611 bei Joachim Trognaesius in Antwerpen gedruckt und von der päpstlichen Kommission für Herausgabe der offiziellen römischen Choralbücher als Grundlage für die Responsorien nach den Lektionen der Matutin festgesetzt wurde. Bei der Edition der **offiziellen Ausgabe** des Antiphonar's (1878) wurden die Änderungen und Verschiebungen, die im Graduale der Medicäischen Druckerei von 1614 sich vorfinden und nach Bekanntwerden des Breve von Gregor XIII. mit den Anschauungen der römischen Meister am Ende des 16. Jahrhunderts im Prinzip zusammenfallen, durchgeführt.
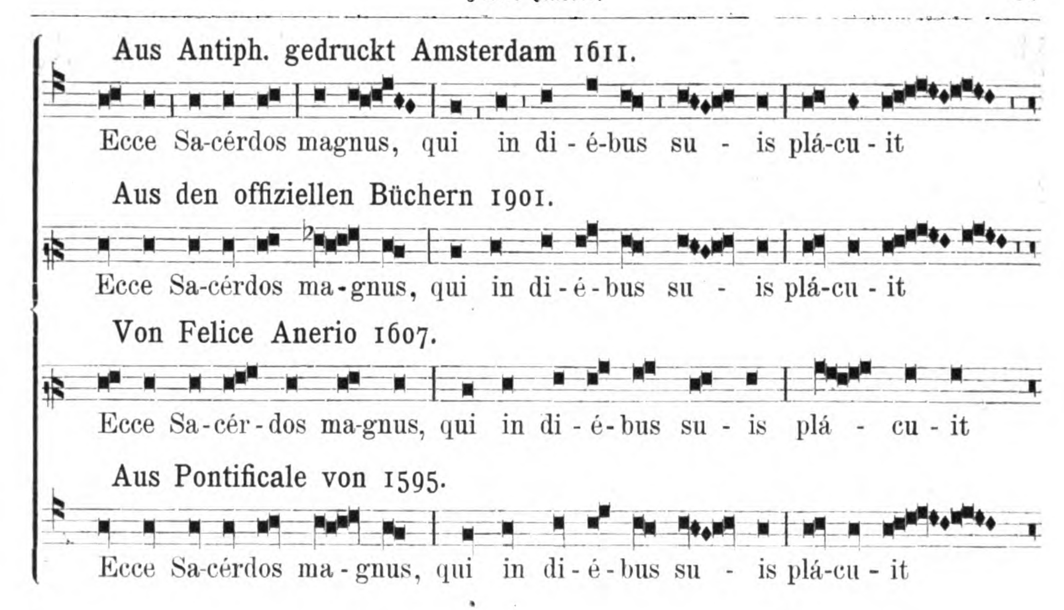
Auch hier begegnen wir dem alten Erfahrungssatz: Wenn zwei das nämliche tun, ists doch nicht das nämliche; A. wird mit D., mit N. oder P. nicht Note für Note übereinstimmen, die **Züge** der Melodie jedoch sind nicht entstellt.

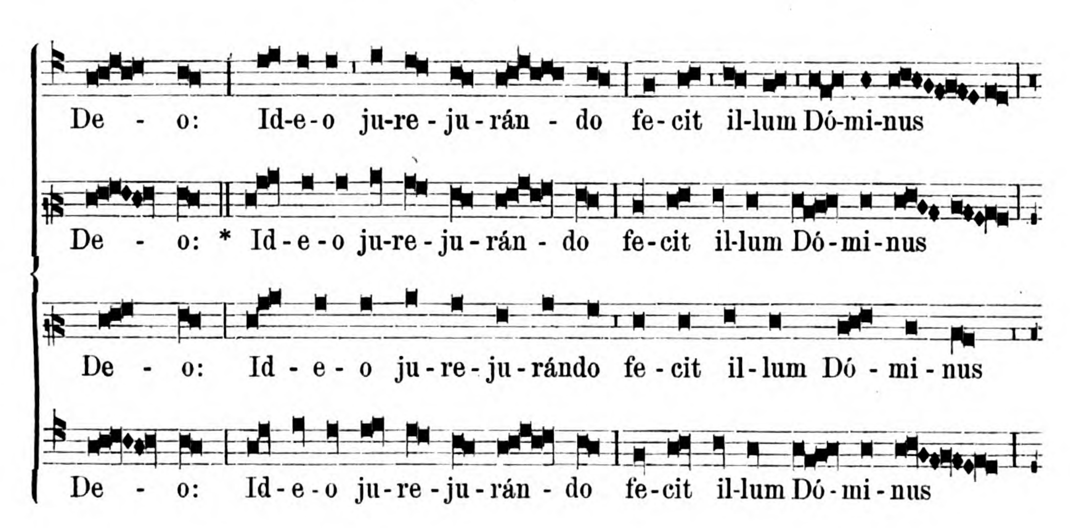
Diese Melodie aus 1611, weit weg von Rom unter den Auspizien des Matthias Hovius, Erzbischofs von Mecheln, in Antwerpen mit der sogenannten Nota Romana (Quadratnote) gedruckt, dürfte der Leseart der Manuskripte am nächsten kommen, obwohl auch diese Ausgabe in bezug auf den **Vortrag** dem Grundsatze der Unterscheidung zwischen langen und kurzen Silben huldigt, also mit der Aequalitas Cantilenæ gebrochen hat.[1]) Sie findet sich an **erster** Stelle in beifolgender Vergleichungstabelle.

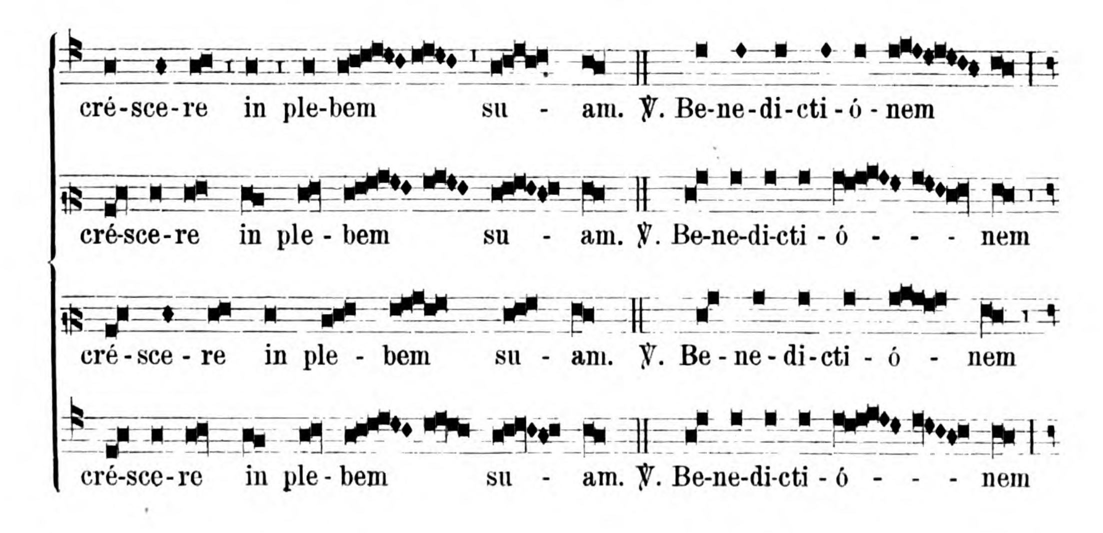
Als II. ist die in den **offiziellen** Choralbüchern (1878) von der Kommission redigierte Melodie abgedruckt, die auch im Pontificale Romanum steht.
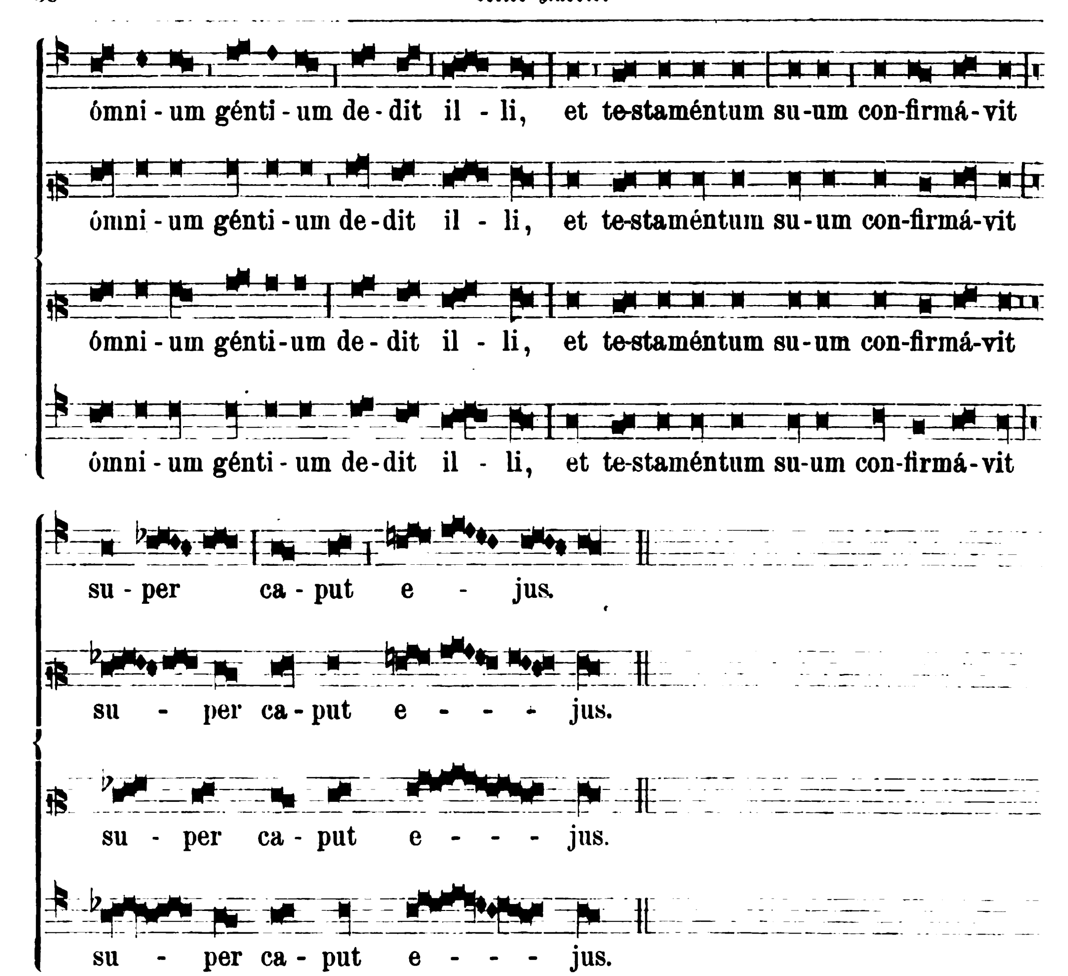
[1]) Auf der letzten Seite des Vorwortes, bezw. der Dedikation an Kardinal Hovius, in der auch von den Reformen Klemens VIII. und Paul V. im Antiphonarium die Rede ist, lautet die erste Regel: „Quadratæ notulæ omnes eadem mensura decurrant necesse est: rotundæ, breuibus syllabis accommodæ, semispiritu lenique flatu exprimendæ: quæ verò caudatæ quales finales omnes sunt, tardissime ac lentè admodum exprimi volunt.




Aus Antiph. gedruckt Amsterdam 1611.
Ecce Sa-cérdos magnus, qui in di-é-bus su - is plá-cu-it
Aus den offiziellen Büchern 1901.
Ecce Sa-cérdos ma-gnus, qui in di-é-bus su - is plá-cu-it
Von Felice Anerio 1607.
Ecce Sa-cér-dos ma-gnus, qui in di-é-bus su-is plá - cu-it
Aus Pontificale von 1595.
Ecce Sa-cérdos ma-gnus, qui in di-é-bus su - is plá-cu-it


De - o: Id-e-o ju-re-ju-rán - do fe-cit il-lum Dó-mi-nus
De - o: * Id-e-o ju-re-ju-rán - do fe-cit il-lum Dó-mi-nus
De - o: Id-e-o ju-re-ju-rándo fe-cit il-lum Dó-mi-nus
De - o: Id-e-o ju-re-ju-rán - do fe-cit il-lum Dó-mi-nus


cré-sce-re in ple-bem su - am. ℣. Be-ne-di-cti-ó-nem
cré-sce-re in ple-bem su - am. ℣. Be-ne-di-cti-ó - - - nem
cré-sce-re in ple-bem su - am. ℣. Be-ne-di-cti-ó - nem
cré-sce-re in ple-bem su - am. ℣. Be-ne-di-cti-ó - - - nem



Als III. die Leseart von Fel. Anerio aus der Altaemps'schen Sammlung (1607).

Als IV. die aus dem Pontifikale von 1595.

Die 75 Silben erhalten in den vier Lesearten mehr oder weniger Abänderungen; am kürzesten faßt sich Fel. Anerio in dem sichtlichen Bestreben, den Text verständlich und deutlich zu deklamieren. Weitere Folgerungen und Vergleiche seien dem freundlichen Leser überlassen.

F. A. „regulierte" den Choralgesang, wie er es für nötig hielt, korrigierte, fügte hinzu oder nahm weg, wie es musikalische Gründe zu fordern schienen (Kirchenmusik. Jahrb. 1902, S. 151, 2. Spalte, 2. Anmerkung).

Nach einer Notiz im geheimen päpstlichen Archiv, zum erstenmal vom Unterzeichneten veröffentlicht in Musica sacra 1894, außerordentliche Beilage der Nr. 2, S. 11, wurden Fel. Anerio und Franc. Soriano durch den damaligen Präfekten der Ritenkongregation, Kardinal Franc. Maria a Monte, beauftragt, das Graduale Romanum, welches in der mediäischen Druckerei 1614/15 erschienen ist, druckreif zu gestalten. Weitere Zeugnisse über diese Angelegenheit bringt P. Raph. Molitor im II. Bde. des Werkes: „Die nachtridentinische Choralreform zu Rom"; vergl. auch Kirchenmusik. Jahrb. 1902 meinen Artikel über „Geschichte und Wert der offiziellen Choralbücher" S. 151 und ebenda das Referat P. Weidingers über das genannte Werk Molitors. Der letztere schreibt (II. Bd. S. 122):

„Wer hat die Melodien für die Medicea zurechtgerichtet?

„Nach dem einstimmigen Zeugnis der Dokumente Felice Anerio und Francesco Soriano.

1) Diese beiden erhielten von der offiziellen Kommission der Kardinäle den Auftrag zur Ausführung der Choralreform.

„Nach dem Breve Pauls V. an die Kardinäle bestand die Reformarbeit nicht etwa in einer Prüfung oder Approbation bereits reformierter Melodien, sondern in der Durchsicht, beziehungsweise in der Vornahme einer Korrektur der herkömmlichen Gesänge.

„Jene Melodien sollten dem Urteile der Sachverständigen unterworfen werden, welche im Laufe der Zeit etwa Schaden gelitten. Es handelte sich also um bereits öffentlich bekannte und seit langen Jahren gesungene Melodien, die eben infolge ihres langen Gebrauches entstellt worden waren.

„Die Kardinalskommission übergab diese Arbeit zunächst sechs Musikern zur Ausführung, und Kardinal del Monte bestimmte 1611 aus diesem Konsortium zwei — es waren die beiden Römer Soriano und Anerio — die zusammen eine Korrektur bewerkstelligen sollten."

Hier sieht sich der Unterzeichnete genötigt, das Zitat, von welchem nur die vier Anmerkungen nicht abgedruckt wurden, zu unterbrechen. P. Molitor behauptet, es habe sich bei Anerio und Soriano darum gehandelt, daß beide zusammen eine Korrektur des ganzen Graduale vorzunehmen hatten. Meine Ansicht ist heute noch, wie sie im Artikel „Pierluigi da Palestrina und das Graduale Romanum der Editio Medicæa v. 1614" (außerordentliche Beilage zu Nr. 2 der Mus. sacra 1894, besonders S. 11) eingehender begründet und in ähnl. Artikel des Jahrbuches 1902 wiederholt worden ist. Sie lautet kurzgefaßt:

1) Die fünf, bezw. sechs Mitglieder der Kommission hatten nach dem Wortlaut des Dokumentes vom 28. August 1608 (s. Molitor II., 235) den Auftrag: „Ut Cantum firmum recognoscant, et si opus sit, corrigant, ac etiam quod Musica ratio postulare videbitur, addant et demant." Man überließ also die Arbeit den persönlichen Anschauungen von 6 Korrektoren. Wie sollten dieselben miteinander arbeiten, sich einigen, zusammenstimmen? Man hatte ihnen nicht den Auftrag gegeben, auf Grund der bisherigen gedruckten oder geschriebenen Gradualausgaben oder einer derselben ihre Arbeit auszuführen. Sechs Köpfe waren nicht unter einen Sinn zu bringen, daher wurden am 6. März 1611 die beiden Römer Soriano und Fel. Anerio vom Kardinal dal Monte bestimmt, das Werk für die medicäische Druckerei zu vollenden.

2) Es ist eine Kombination, die jedoch in unserem Falle viel wahrscheinlicher ist als die Annahme, daß Anerio und Soriano in etwa 10 Monaten das ganze Graduale neu bearbeitet und geschrieben haben sollen, wenn ich neuerdings vermute, es haben denselben die beiden voneinander getrennten Teile des Graduale Romanum vorgelegen, welche im Jahre 1602, nachdem der Prozeß des Raimondi mit dem Sohne Palestrinas unentschieden geblieben ist, beim Mons pietatis hinterlegt worden waren. Iginio, der Sohn Palestrinas, ist nämlich am 9. Oktober 1610 gestorben (s. meine Broschüre von 1894, S. 9). Raimondi, der gewandte und unermüdliche Geschäftsmann, mag diesen Umstand benützt haben, um das strittige Manuskript, wegen dessen er im Prozeß bedeutende Summen zu zahlen gehabt hatte, um einen billigeren Preis als den seinerzeit von Iginio verlangten auszulösen. Dann erklärt es sich, daß zwei Revisoren genügten, um das zweibändige Manuskript endgültig zu redigieren. Wenn man erwidert hat, daß jedes Graduale zwei Abteilungen enthält, nämlich ein Proprium de Tempore und ein Proprium de Sanctis mit dem Commune Sanctorum, so hat man vergessen oder verschwiegen, daß dieselben stets in einem Bande vereinigt waren, und daß bisher kein Druck namhaft gemacht werden konnte, der gleich dem Werke Palestrinas, und resp. gleich dem Graduale der Editio Medicæa, in zwei gesonderten Folianten erschienen ist.

Diese Hypothese hat auch für den, welcher P. Molitors Werk genau studiert hat, immer noch ihre Berechtigung und widerspricht keineswegs den bisher produzierten Dokumenten. Welchen Teil der beiden Bände Fel. Anerio und welchen Fr. Soriano ausgearbeitet, läßt sich natürlich nicht bestimmen; Tatsache aber ist, daß beide unabhängig gearbeitet haben, denn manche Sätze, welche im 1. Bande



sich vorfinden, z. B. Gaudeamus, Posuisti Domine, Justus ut palma u. a. haben im II. Bande eine andere Fassung, ohne jedoch in der Tonart abzuweichen.

3) P. Molitor meint wohl (II. Bd. S. 125), daß die These, das Manuskript Palestrinas habe den beiden Herausgebern als Grundlage ihrer Reformen gedient, „der genügenden Begründung entbehre.“ Im I. Bd., S. 280 u. 305, gibt er das Zeugnis eines Anonymus wieder, welcher von der Arbeit Palestrinas, die ihm vorgelegen hatte, sagt, daß sie (man halte immer das Breve Gregors XIII. vor Augen) a) die Häufung der Noten über Einzelsilben vermieden habe, so daß man das ganze Wort, z. B. Dominus, genau so verstehe, als ob es gelesen würde; b) daß der „Barbarismus“, lange Silben kurz und kurze Silben lang zu behandeln, gründlich beseitigt sei; c) daß alle Zweideutigkeiten, ob die Note *mi* oder *fa* heiße, vermieden seien, daß die Tonalität unverändert blieb und beim Anfang der Gesänge die der betreffenden Tonart zukommende Note gewählt wurde. — Gerade diese Eigentümlichkeiten sind es, welche die Annahme begründen können, daß dem Anerio und Soriano im Jahre 1611 die durch den Prozeß beim Mons pietatis hinterlegten 2 Bände zur letzten definitiven Korrektur unterbreitet waren. P. Raphael Molitor hat diese Umstände (II. S. 126) in ihrem Gewichte vollkommen gefühlt, daher auch die verlegene und gezwungene Art, mit welcher er sich diesen greifbaren Beweisen der Identität des Manuskriptes von Palestrina mit der Medicæa zu entwinden sucht. S. 128 stellt er die Frage: „Hätte Raimondi viel darangelegen, das Buch Iginios zur Geltung zu bringen, warum entnahm er ihm bei Herausgabe des Pontifikale 1609 und 1611 nicht jene Melodien, die wie im Pontifikale, so im Graduale und Antiphonarium enthalten sind?“ Da ist zu antworten, weil ihm eben, solange Iginio lebte, das durch den Prozeß in Haft gehaltene Manuskript noch nicht zu Gebote stand.

Übrigens sind die Fragen nach der Autorschaft des medicäischen Graduale von untergeordneter Bedeutung geworden, nachdem durch das Bekanntwerden des Breves von Gregor XIII. die Anschauung jener Zeit über Choralreform unzweideutig ausgesprochen ist, und die Tatsache, daß sich Fel. Anerio und Fr. Soriano ebenfalls an dieselbe gehalten haben, und daß die Redaktion des Pontifikale von 1596 auf gleicher Basis vorgenommen worden ist, nicht bestritten werden kann.

Wenn freilich zur „Ehrenrettung Palestrinas“, gleichsam auf Befehl und mit Zwangsmitteln gegen Logik und Dokumente, behauptet wurde, die Editio Medicæa sei ein „deplorevole lavoro“ und Palestrina könne unmöglich ein solches Werk geschaffen haben, so fallen die Steine vom Grabe Palestrinas auf die zwei römischen Meister F. Anerio und Fr. Soriano, und zwar durch Hände, welche in nervöser Tätigkeit sind, um ein Werk zu beschmutzen, welches den Kunstanschauungen der römischen Glanzperiode entsprungen und derselben würdig ist.

Schließlich bin ich der Ansicht, daß Fel. Anerio noch viel mehr gekürzt und „reguliert“ haben würde, wenn er das Graduale nur nach gedruckten oder geschriebenen Vorlagen herzustellen beauftragt gewesen wäre; denn die Kürzungen in den Responsorien der Matutinen sind viel durchgreifender als die im Graduale. Die Pietät Anerios gegen Palestrina, der ihm als Knabe schon Lehrmeister, in der Schule Naninos Freund und Berater gewesen ist, und dem er im Titel als päpstlicher Komponist nachfolgte, haben ihn gehindert, die mehr oder weniger während des berüchtigten Prozesses abgeänderten Vorlagen Palestrinas in Beratung und Übereinstimmung mit Soriano nach seinen subjektiven Anschauungen neuerdings umzuarbeiten. Ähnlich hat auch † Dr. Witt mündlich und schriftlich seine Meinung dahin ausgesprochen, daß er noch mehr gekürzt, redigiert und „reguliert“ hätte, wenn ihm die unter Pius IX. und Leo XIII. von der Kongregation der hl. Riten im Auftrage des heil. Stuhles besorgte Neuausgabe des medicäischen Graduale und der übrigen Choralbücher übertragen gewesen wäre. Nur in diesem Sinne hat er sich öfters gegen die offiziellen Choralbücher geäußert; der Disziplin und Einheit wegen jedoch immer und eifrig an denselben

festgehalten. Gibt es doch viele Priester, welche in betreff der Redaktion des Breviers und Missale, sei es in der Psalmenübersetzung, sei es in den Lektionen der II. Nokturn oder in der Fassung der Hymnen, neuer Orationen u. s. w., gegenteilige Ansichten aussprechen, begründete Änderungsvorschläge machen, ja wirkliche Fehler nachzuweisen vermögen, — aber in keiner Weise und niemals gegen diese Bücher Revolution machen werden, um das große Gut der Einheit und Gemeinsamkeit nicht preiszugeben. Das sogenannte Bessere ist auch hier der Feind des Guten.

Die Musikgeschichte wird die Tätigkeit von Fel. Anerio und Fr. Soriano in der Choralreform des 16. Jahrhunderts mit Achtung und Anerkennung zu erwähnen haben.

Von 1611 angefangen, begegnen wir seinem Namen nicht mehr in eigenen Werken, sondern nur mehr in Sammlungen und in Neuauflagen früherer italienischer Ausgaben, die in Antwerpen und in deutschen Druckereien mit Abänderung der italienischen in deutsche Texte erschienen sind.

1611 nennt ihn Agostino Pisa in dem theoretischen Werke: Breve dichiarazione della Battuta Musicale, Roma, Zannetti (Blatt 15), den valentissimo compositore di capella di N. S. il Signor F. A. und zitiert von ihm ein Beispiel.

1614 nahm der Römer Fabio Costantini, Kapellmeister an der Kathedrale in Orvieto, zwei 8stimmige Motetten von F. A. in seine schöne Sammlung auf: Selectæ cantiones excellentissimorum autorum (siehe R. Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke unter 1614 und Musikkatalog von Bologna II. S. 352). Die Texte lauten: Pastores loquebantur und Venite ad me omnes. F. Anerio steht in Gesellschaft von Palestrina (4), Giov. Franc. Anerio, Arch. Cribellok(2), Rugg. Giovanelli (3), Giov. Lucatello, Luca Marentio, Bernardino (3) und Giov. Maria Nanino (3), A. Pacelli, B. Roy, Pr. Santini, Fr. Soriano und Annibal Zoilo, sowie des Herausgebers (2) und dessen Bruders Alessandro (2).

1616 nahm F. Costantini, der unterdessen von Orvieto als Kapellmeister nach Rom an die Kirche S. Maria in Trastevere gekommen war und eine Sammlung von 2-, 3- und 4stimmigen Gesängen der vorzüglichsten Meister ediert hatte, ein 4stimmiges „Sancti mei“ und die Antiphon „Hi sunt quos habuimus“ für 2 Bässe auf.[1])

1618 nahm F. Costantini in sein zweites Buch 2—5stimmiger Motetten mit Orgelbaß von F. Anerio die 2 Tonsätze auf: „Iste est qui ante Deum“ für 2 Alt und „Sancti mei“ für Cantus und Bassus (bei Eitner S. 263, 1618[c]); das Werk ist komplett in der Bibliothek der Cäcilienakademie zu Rom.

1620 begegnen wir in einer Auswahl 8stimmiger Psalmen des nämlichen F. Costantini einem 8stimmigen Magnifikat von F. A.

1622 erschien zu Rom eine von J. B. Robletti besorgte und dem damaligen Jesuitengeneral bei Gelegenheit der Kanonisierung des Ignatius von Loyola und Franz Xaver veranstaltete Litaneiensammlung, in welcher auch Felice Anerio mit einer 5stimmigen Litanei vertreten ist.[2])

Weder Baini noch Adami wissen uns über das Todesjahr von F. A. zu berichten, auch Fétis schweigt. Im November 1903 hatte der Unterzeichnete Gelegenheit, die „Zahlbücher“ der sixtinischen Kapelle durchzublättern. Der damalige Camerlengo der Kapelle, Hora-

---

[1]) Zur Ergänzung von Eitners „Bibliographie der Sammelwerke“, S. 260, füge ich bei, daß in meinem Exemplar nur Cantus I, in der Bibliothek der Accademia di S. Cecilia in Rom aber und im Liceo Musicale zu Bologna die aus 4 Heften mit dem Bassus ad organum bestehende Sammlung vollständig vorhanden und dem Kardinal Petro Aldobrandini gewidmet ist. Auffallend ist, daß der nämliche Costantini 1618, also zwei Jahre später, ein zweites Buch von 2—5stimmigen Motetten edierte und wieder als Kapellmeister in Orvieto erscheint.

[2]) Das seltene Werk ist in Bologna vollständig in 5 Heften (Katalog II., 171) und hat den Titel: Litaniæ B. Virginis Quaternis, Quinis, Senis et Octonis Vocibus concinendæ, cum Basso ad Organum. Felice Anerio, Joanne Troiano, Jacobo Benincasa, Raphaele Rontanio Authoribus. Romæ, apud Jo. Baptistam Roblettum. In 4°. Die Litanei von Raphael Rontani ist 4stimmig, die von Benincasa 6stimmig, die von Giov. Troiano 8stimmig.

zio Griffi, bemerkt (14. Band), daß Felice Anerio am Vorabend des Festes vom hl. Erzengel Michael (28. Sept.) **1614** gestorben sei.[1]). F. Anerio ist also, zirka 50 Jahre alt, nach der Vollendung des 1. Bandes vom Grad. Rom. der medicäischen Druckerei (auch Raimondi starb im gleichen Jahre) dem römischen Künstlerkreise durch den Tod entrissen worden.

Dr. W. Ambros weiß in seinem geistreichen Stile aus den wenigen Notizen,[2]) die ihm damals (1877) zu Gebote standen, ein nettes Genrebild, freilich mit vielen unrichtigen Strichen, zu entwerfen. Folgenden Sätzen stimmt der Unterzeichnete aus Überzeugung bei: „F. A. zählt zu den Besten der goldenen Zeit.“ (Nach Aufzählung der Kompositionen aus der Altaemps'schen und Santini'schen Sammlung bemerkt er:) „Es finden bei ihm sich Motetten für bloß eine Stimme, also schon wahre Monodien. Interessant ist eine Sammlung geistlicher Madrigale zu 5 Stimmen; sie erschien 1585 bei Alessandro Gardano. Das ganze Genre ist für die Zeit bezeichnend. Liest man die Textanfänge „ardendo mi consumo; Fortunati pastori, Occhi voi mi; Chiedei piangendo u. s. w., so meint man Liebes-Madrigale vor Augen zu haben, es ist aber alles geistlich gewendet und pointiert — ungefähr wie man in gewissen Klöstern der erlaubten Fastenspeise, den Fischen, Ansehen und Geschmack der verbotenen Fleischspeisen zu geben wußte. Eine 4stimmige Messe

[1]) „Alle 13 hore è andato a miglior vita il R. S. Felice Anerio che il Signor l' habbi in gloria.“ Seinen Monatsgehalt von 16 Sc. 66 baj. hatte er bereits anfangs September erhalten, konnte aber wegen Krankheit nicht mehr eigenhändig quittieren. Statt seiner wurden zwei neue Sänger aufgenommen: „Lod. Petrorsi, Contralto, und Giov. Falbo, Basso,“ welche sich in den Gehalt Anerio's zu teilen hatten, bis eine andere Stelle frei wurde: „*Sono stati admessi in luogo del S. Fel. Anerio non volendo più Nostro Signore* (Papst Paul V.) *l'offitio di Compositore in Capella.*“

[2]) Musikgeschichte, 4. Band, S. 73. Ein Kapitalfehler, gleich im ersten Satze, muß berichtigt werden. Ambros läßt den F. A. 1551 Nachfolger Palestrinas als Kapellmeister zu St. Peter werden. Bekanntlich ist aber Palestrina als „Magister Johannes“ in diesem Jahre erst nach St. Peter berufen worden und F. A. 1575 in die Sängerliste der St. Peters-Basilika als Sopranist eingetragen.

„Veni sponsa Christi“[1]) reiht sich der gleichnamigen Palestrinas würdig an, eine andere über das Lied „Hor le tue forze adopra“ (handschriftlich in der Vaticana und im Coll. rom.) ist ein reines Meisterwerk, die Färbung dunkler, tiefer als bei Palestrina; der Ausdruck von eigentümlich mildem Ernst und feierlicher Würde, der schönste Wohlklang, die gediegenste Arbeit. Eine Auswahl herrlicher Motetten aus der Altaemps'schen Sammlung im Coll. rom. hat Proske in seine Musica divina aufgenommen;[2]) die merkwürdigste darunter ist vielleicht[3]) die Antiphon, welche „in festo virginum“ gesungen wird: „Regnum mundi et omnem ornatum sæculi contempsi“. — Wonne und Schmerz sind hier wunderbar gemischt, das Stück hat etwas Visionäres, es ist Stimmung, wie etwa Katharinas von Siena, welche die Rosenkrone ab-

[1]) Auch hier ist Dr. A. im Irrtum, denn die römischen Manuskripte kennen nur 2 Messen von F. A., die 4stimmige „Hor le tue forze adopra“, welche Proske im Selectus novus zum erstenmal ediert hat, und eine 8stimmige über „Vestiva i colli“; eine 12stimmige Messe steht ebenfalls in der größeren Altaemps-Sammlung, im Index jedoch steht nur bei der Baßstimme F. A.; von früherer Hand wurde diese Angabe ausgestrichen und statt derselben „Var. Auct.“ beigeschrieben.

[2]) Es sind im 2. Band der Motetten die Nummern: 46. Angelus autem Domini; 47. Alleluja Christus surrexit; 100. Nos autem gloriari oportet; 111. Vidi speciosam; 112. Sicut cedrus; 120. Crux fidelis; 122. Factum est silentium; 141. Honestum fecit illum; 142. Desiderium animæ ejus; 159. Regnum mundi; 167. Ego dixi Domine. Im 3. Band der Mus. div. publizierte Dr. Proske zum erstenmal aus der Altaempsiana (vergl. S. X. des Vorwortes) die 4stimmigen Psalmen: Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Laudate Dominum, Memento Domine David, das Magnificat, den Hymnus Christe Redemptor, die 4 Marianischen Antiphonen (S. 453—461) und (S. 502) ein Alma Redemptoris, (S. 534) ein Salve Regina. Im 4. Bande hat Dr. Proske ein 4stimmiges Te Deum fälschlich dem Fel. Anerio zugewiesen, während Giov. Franc. Anerio der wirkliche Komponist ist, wie bereits im kirchenmusik. Jahrb. 1886, S. 58, nachgewiesen worden ist. F. X. H.

[3]) Die Red. des kirchenmusik. Jahrb. erinnert sich, daß † Dr. Witt in einem Artikel seiner Blätter das Factum est silentium als eine seiner Lieblingsnummern bezeichnet hat. Sie hält ihrerseits die elf im 2. Bande von Proske publizierten Motetten und Responsorien für sehr wirksam, wenn der Dirigent seine Sänger in den rhythmischen Wechsel des römischen Meisters einzuführen versteht und sie nicht mit dem Metronom, sondern durch den Text dirigiert.

reißt und sich die Dornenkrone entzückt in die Stirne drückt.[1]) Einer der reinsten Klänge der goldenen Zeit, ein *Adoramus te Christe* gilt aller Orten für eines der hinreißendsten Werke Palestrinas; es wäre endlich Zeit, es dem wahren Meister zurückzustellen.[2]) Gehört doch auch das dreichörige Stabat der Altaemps'schen Sammlung vielleicht ihm, und nicht Palestrina, zu dessen herrlichsten Schöpfungen Baini es zählt."[3])

Fel. Anerio lebte und wirkte am Ende des 16. und Anfange des 17. Jahrhunderts, in jener Zeit musikalischer Umwälzung, welche eine neue Periode der Musikgeschichte entstehen sah. Während Palestrina, Victoria und die Großmeister der polyphonen Vokalmusik noch strenge an der ernsten und bis in die kleinsten Fasern ausgebildeten Kunst der Niederländer, in einigen Werken sogar an den „Künsten" derselben festhielten, emanzipierte sich um 1590 die bisher in allen Stimmen selbständige Melodie und begann als Monodie subjektiver in den Vordergrund zu treten. Auch zwei oder drei, nur durch einen Orgelbaß getragene, durch den Organisten mehr oder weniger ausgeschmückte und von ihm auf Grundlage dieses Basses frei erfundene und begleitete Stimmen wurden vereinigt und erinnerten noch in ihren imitatorischen Beziehungen an die rein vokalen Schöpfungen der Palestrinazeit. Die Sänger waren es, welche dem Publikum zuliebe und um ihren subjektiven Geschmack, sowie ihre Kunstfertigkeit öffentlich zu zeigen und dafür Bewunderung, Beifall und klingenden Lohn einzuheimsen, durch die sogenannten Künste der Diminution, durch rhythmische Brechungen und zahlreiche Einschaltungen in die getragenen Melodien zur Umgestaltung der Kompositionsweise, ja zur Verzopfung der Kirchen, Gotteshäuser und Kapellen aus akustischen Gründen drängten und führten.[1])

An dieser Bewegung nahm schon der Lehrer von F. A., Gio. Maria Nanino, teil (s. kirchenmusik. Jahrb. 1891, S. 81 ff.), ebenso der jüngere Namensvetter des Felix, Giov. Franc. Anerio (Jahrb. 1886, S. 51), in geringerem Maße Franc. Soriano (Jahrb. 1895, S. 95), und Lud. Viadana (Jahrb. 1889, S. 44). In ihrer Jugend hatten die genannten römischen Meister noch tüchtige Studien in der strengen Kontrapunktschule durchgemacht und auf diesen Grundlagen komponiert. In den Produktionen um 1600 mischen sie bereits vorzugsweise in der Rhythmik die neuen Elemente mit den alten Regeln, versuchen sich aber auch in dem durch den Oratorienstil und die religiösen Madrigale, sowie für Festakte in den Palästen geistlicher und weltlicher Mäcenaten beliebt gewordenen monodischen Stil.
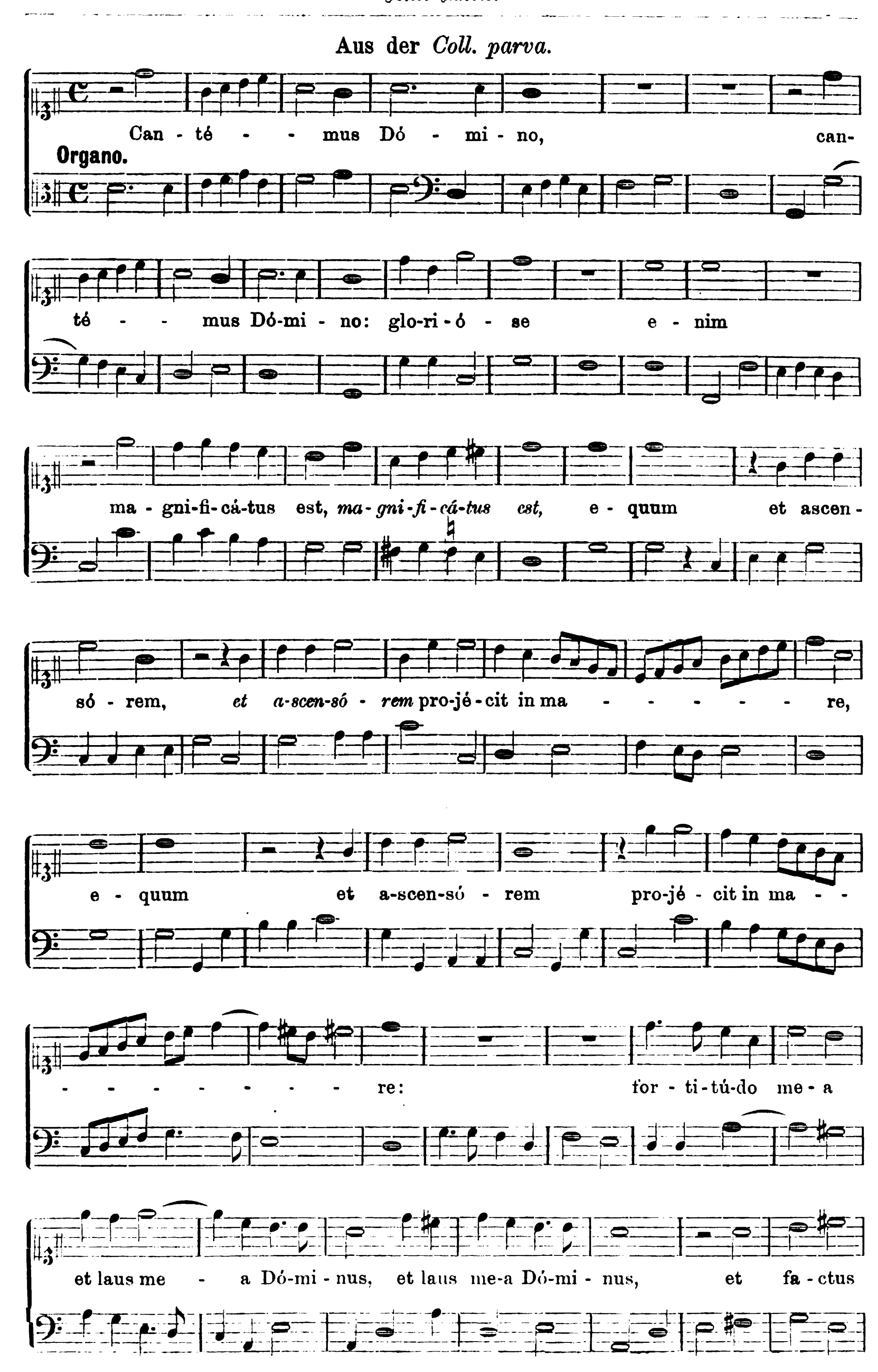
Wenn R. Eitner im I. Bd., S. 146, des Quellenlexikons unter F. A. bemerkt, daß Felice nie einen Bassus c. Org. gebraucht habe, so ist er im Irrtum; denn gerade die Collectio minor der Altaemps-Bibliothek, welche Dr. Proske vollständig in Partitur gebracht hat, enthält eine Menge 1- und 2stimmiger Sätze in den verschiedensten Stimmkombinationen mit dem Bassus ad Org. Als Illustrationen und zur Charakteristik der neuen Schreibweise von F. A. folgen zwei Tonsätze für eine und zwei Stimmen nach dem genannten Original.
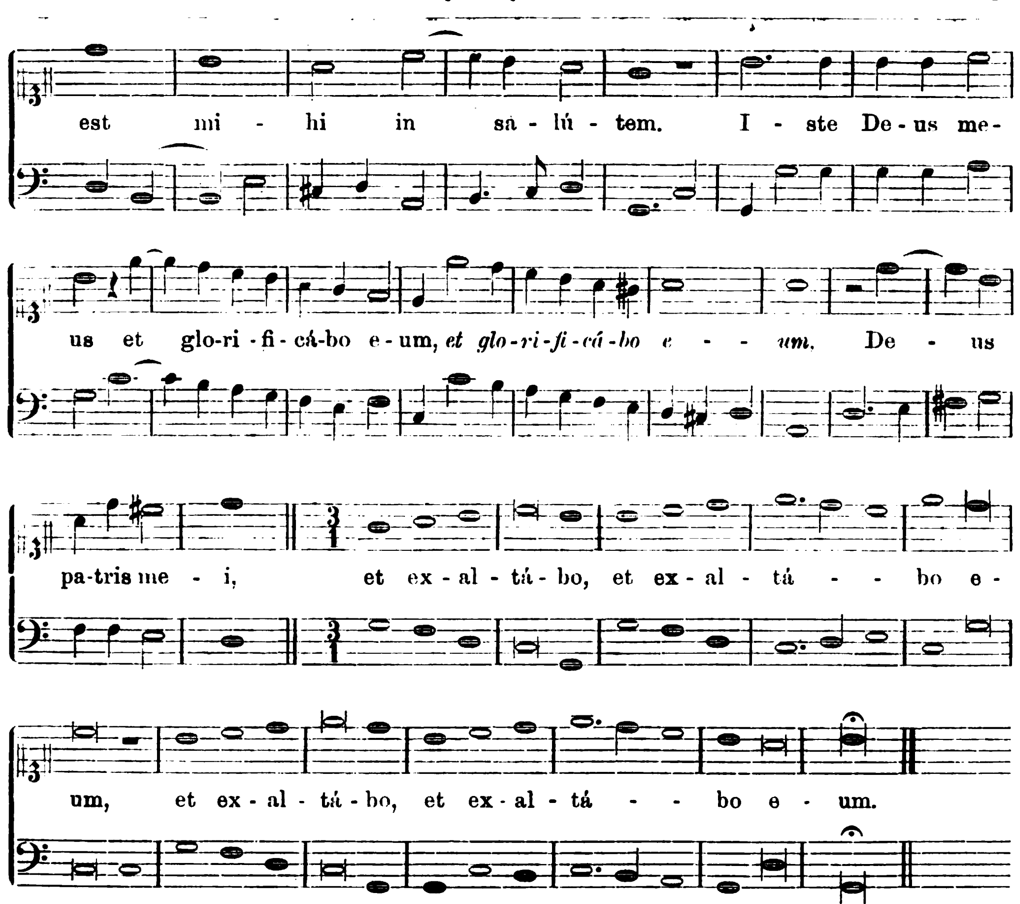
[1]) Dr. Ambros schreibt in der Anmerkung S. 74: „Die Dissonanz zu den Worten *quem amavi* möge man nicht unbeachtet lassen."

[2]) Siehe Musik-Beilage S. 1*—10.* F. X. H.
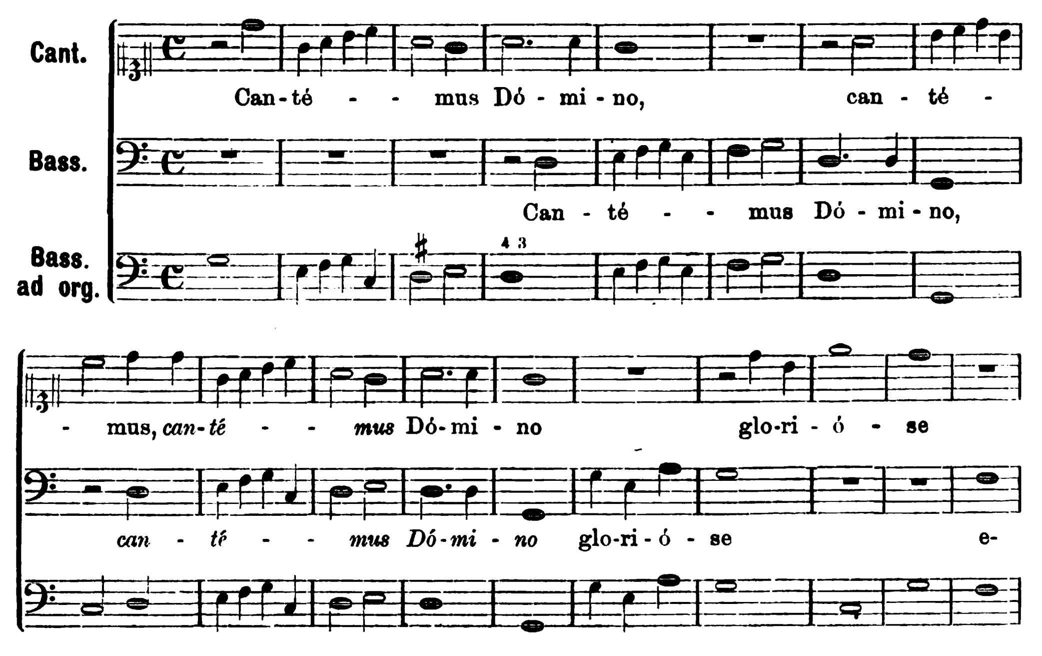
[3]) Ambros bemerkt l. c.: „Proske hielt es für ein Werk Anerios. Mein werter Freund, der Kapuzinerprior P. Barnabas Weiß in Prag, veranstaltete eine Aufführung, wo wir die mächtige Wirkung dieses Tonwerkes kennen lernten." Der Unterzeichnete hat sich 1867 bei Durchsicht der Altaemps'schen Manuskripte im Coll. rom. folgende Notiz gemacht: „Das Stabat mater, 12 vocum, ist nur in der Baßstimme dem Palestrina zugeschrieben, in den übrigen Stimmheften steht es ohne Autor nach dem 8stimmigen Stabat mater von F. A., so daß man versucht ist, die Komposition dem F. A. zuzuschreiben, wie es auch der alte Katalog tut. Diese Angabe im Baß scheint erst von späterer Hand geschrieben zu sein, denn die Buchstaben Pal. sind nur gekritzelt." In der Gesamtausgabe von Palestrinas Werken wurde es durch Espagne wirklich im 7. Bd., S. 130, aufgenommen und abgedruckt, im 33. (Schluß-)Band, welcher der Vollendung nahe ist, habe ich in der Einleitung dieses Stabat mater dem Felice Anerio zurückgegeben. F. X. H.

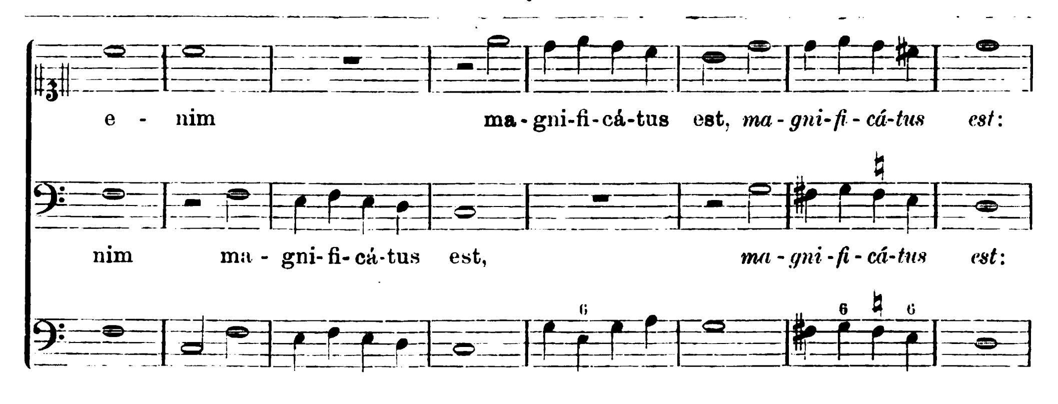
[1]) Zur eingehenderen Kenntnis und Beurteilung dieser Erscheinungen sei auf die Artikel in Musica sacra 1891: „Über den Vortrag von Gesangwerken im Palestrinastil", und besonders auf den 4. Bd. von Dr. Ambros' Musikgeschichte verwiesen.
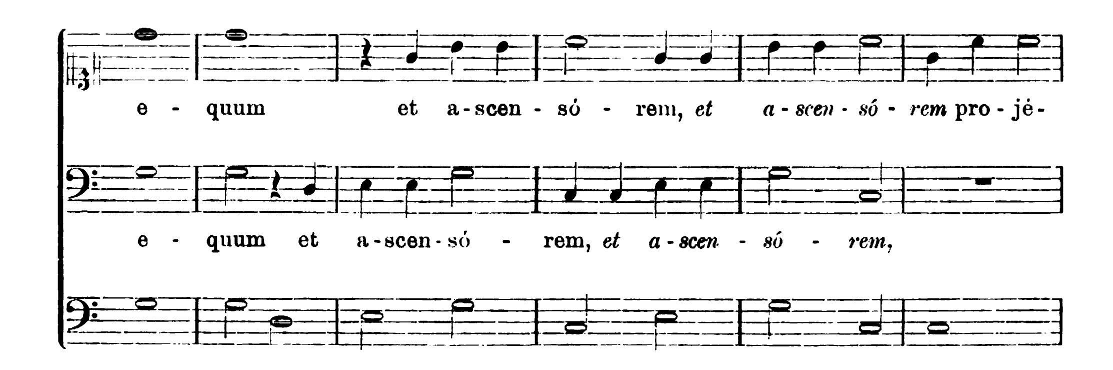

Aus der Coll. parva.
Can - té - - mus Dó - mi - no, can-
Organo.
té - - mus Dó-mi - no: glo-ri - ó - se e - nim
ma - gni-fi-cá-tus est, ma-gni-fi-cá-tus est, e - quum et ascen -
só - rem, et a-scen-só - rem pro-jé - cit in ma - - - - - - re,
e - quum et a-scen-só - rem pro-jé - cit in ma - -
- - - - - - - - re: for - ti - tú-do me - a
et laus me - a Dó-mi - nus, et laus me-a Dó-mi - nus, et fa - ctus
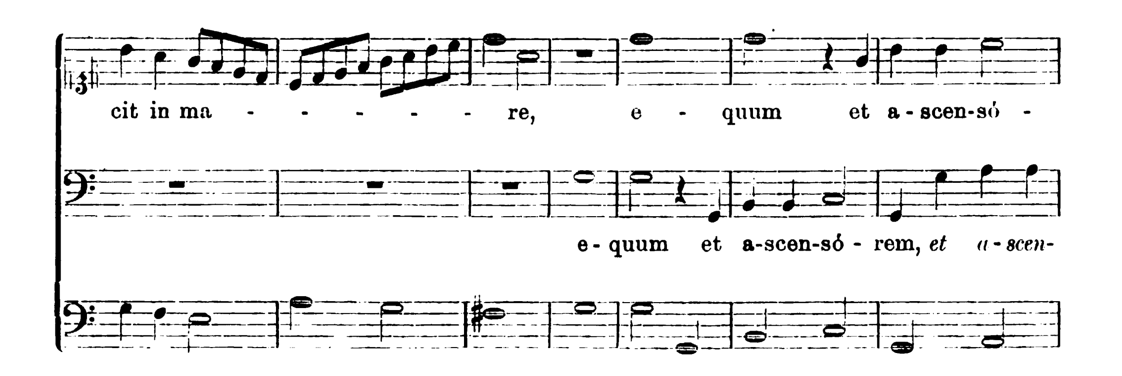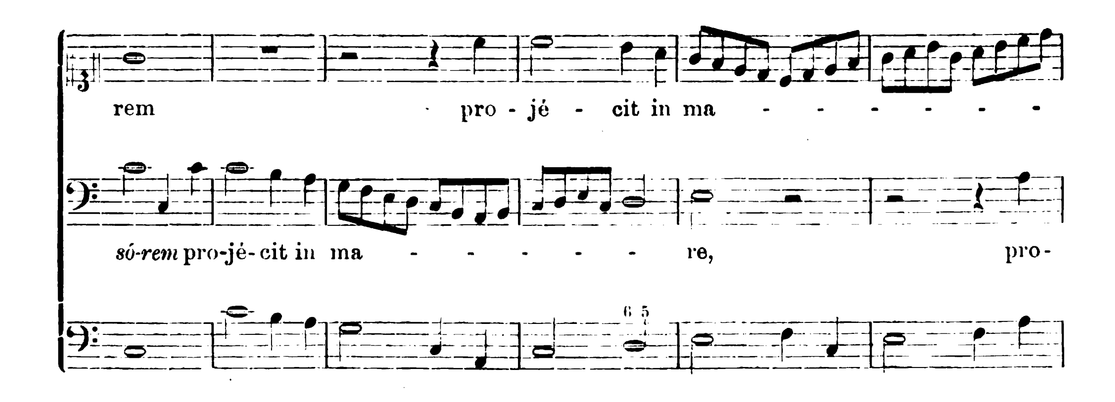


Aus der gleichen Sammlung. Ob der folgende 2stimmige Satz zuerst von F. A. komponiert und dann für Cant. allein bearbeitet wurde, läßt sich nicht entscheiden, letzteres jedoch ist das wahrscheinlichere.
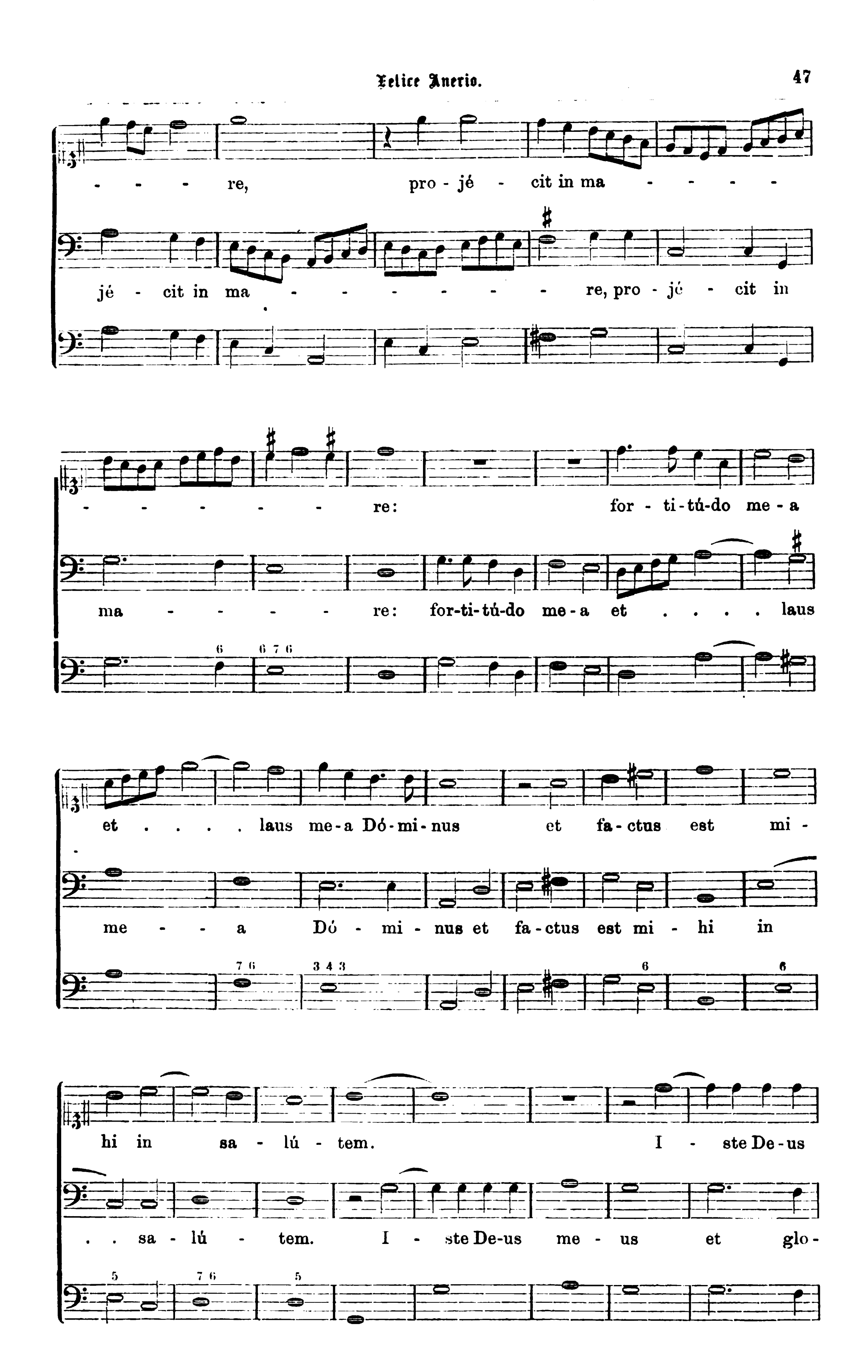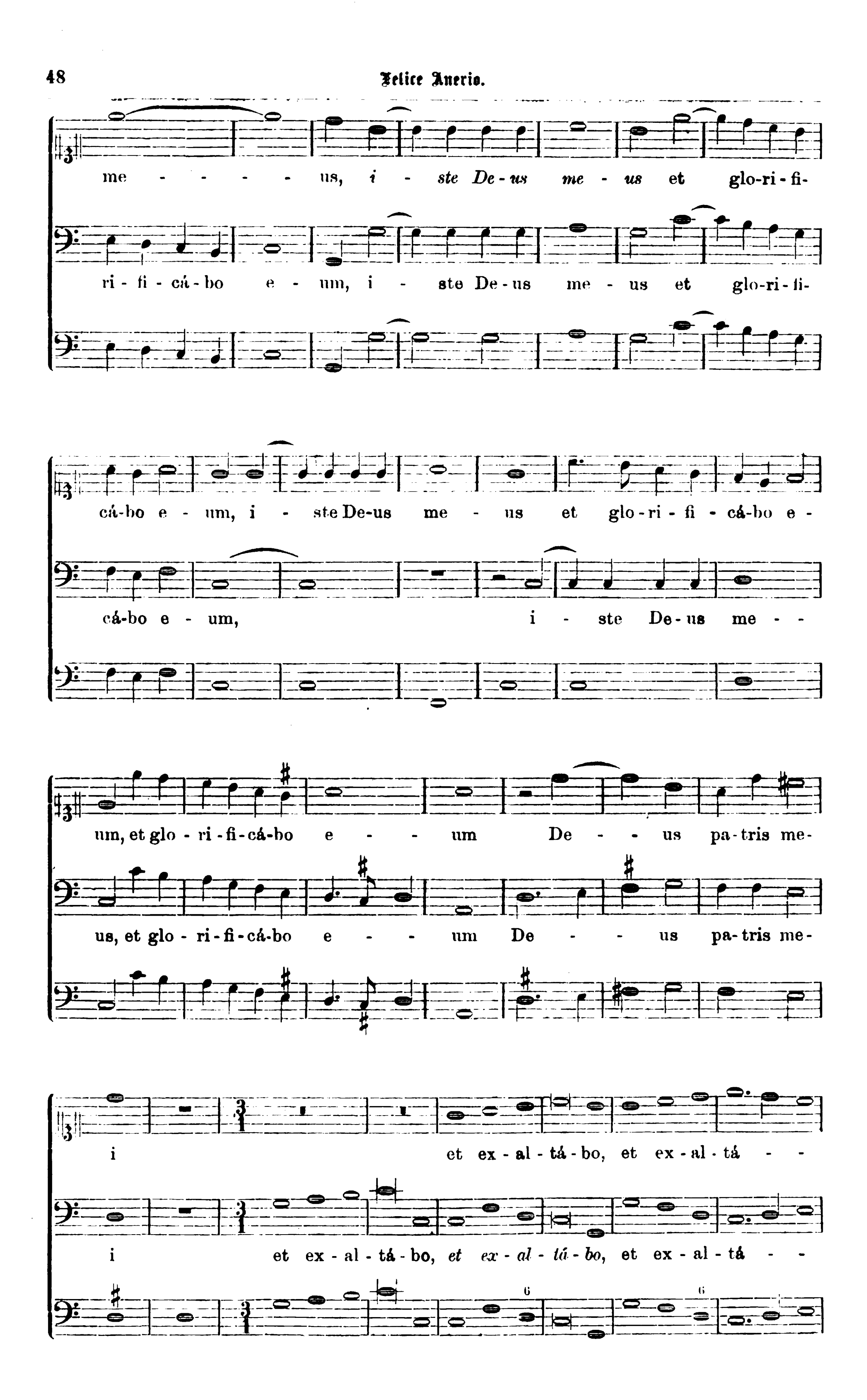



e - nim ma-gni-fi-cá-tus est, ma-gni-fi-cá-tus est:
nim ma-gni-fi-cá-tus est, ma-gni-fi-cá-tus est:

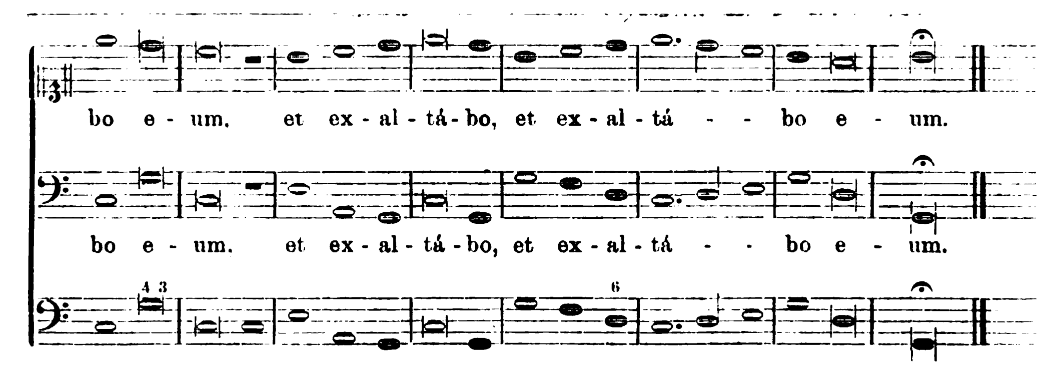

e - quum et a-scen - só - rem, et a-scen - só - rem pro - jé -
e - quum et a-scen-só - rem, et a-scen - só - rem,


cit in ma - - - - - - - re, e - quum et a-scen-só -
e-quum et a-scen-só - rem, et a-scen-


rem pro - jé - cit in ma - - - - - - -
só-rem pro-jé-cit in ma - - - - - - re, pro-


- - - - re, pro - jé - cit in ma - - - - -
jé - cit in ma - - - - - - - re, pro - jé - cit in
- - - - - - - re: for - ti - tú-do me - a
ma - - - - - re: for-ti-tú-do me-a et . . . . laus
6 6 7 6
et . . . . . laus me-a Dó-mi-nus et fa-ctus est mi -
me - - - a Dó - mi - nus et fa-ctus est mi - hi in
7 6 3 4 3 6 6
hi in sa - lú - tem. I - ste De-us
. . sa - lú - tem. I - ste De-us me - us et glo -
5 7 6 5


me - - - - - us, i - ste De-us me - us et glo-ri-fi-
ri-fi-cá-bo e - um, i - ste De-us me - us et glo-ri-fi-
cá-bo e - um, i - ste De-us me - us et glo-ri-fi-cá-bo e-
cá-bo e - um, i - ste De-us me - -
um, et glo-ri-fi-cá-bo e - - - um De - - - us pa-tris me-
us, et glo-ri-fi-cá-bo e - - - um De - - - us pa-tris me-
i et ex-al-tá-bo, et ex-al-tá - -
i et ex-al-tá-bo, et ex-al-tá-bo, et ex-al-tá - -



Die Dürftigkeit der Gesangspartie fällt weniger auf, wenn der Organist in der Ausfüllung des mangelhaft besetzten Basses nicht müßig ist. Die Melodienbildung ist gut und nicht monodisch, läßt aber dem Sänger Gelegenheit, seine Ornamente und Manieren „anzuhängen".

Ein 5- und 6stimm. Satz ist in der Musikbeilage (Schluß der Motetten von Luca Marenzio), in moderner Partitur arrangiert, als Anhang abgedruckt.

Da die wenigsten lateinischen Kompositionen von Felice Anerio auch nur den Textanfängen nach bekannt sind (in dem Katalog der älteren Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, den der sonst so fleißige C. F. Becker 1855 ediert hat, ist nicht einmal der Name des Felice angegeben) und außer 4stimmigen in Proskes Musica divina veröffentlichten Kompositionen die 5-, 6-, 8- und 12stimmigen nur teilweise in Partitur stehen,[1]) so glaubt der Unterzeichnete, die sämtlichen nachweisbaren und ihm bekannt gewordenen Kirchenkompositionen des Nachfolgers von Palestrina als Komponist der päpstlichen Kapelle in alphabetischer Ordnung mit dem Beisatz des Fundortes nach ihren Textanfängen hier abdrucken lassen zu sollen.[2])

[1]) In der Fortsetzung der Mus. div. annus II, tom. 2, Fasc. 1 hat Jos. Schrems nur das 8stimmige *Laudemus Dominum* von F. A. neu ediert. In Wüllners Chorübungen, neue Folge (München, Ackermann 1893) steht das 8stimmige Christus resurgens.

[2]) Für die weltlichen und geistlichen Madrigaltexte des F. A. kann Dr. E. Vogels Bibliothek der gedruckten Vokalmusik Italiens, I. Bd., S. 16 bis 18, sowie Eitners Bibliographie der Sammelwerke S. 372 u. 373 genügenden Aufschluß geben. Sie belaufen sich auf zirka 140 Nummern ohne Zählung der mehrteiligen Sätze.

Absterget Deus. 2 B. *Collectio parva.*[1])
Adoramus te Domine Jesu Christe. 6 voc. *Collectio major.*[2])
Adjuva nos Deus. 4 voc. *Vat. Ottobon. ?*[3])
Ad te levavi oculos meos. C. et B. *C. p.*
Ad te levavi oculos meos. 8 voc. *L. I.*[4])
Aestimatus sum. 4 voc. *1606.*[5])
Afferte Domino. S. et B. *C. p.*
Afferte Domino. 8 voc. *L. II.*[4])
Alleluja, Christus surrexit. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. II., pag. 141.*
Alma redemptoris. 4 voc. *Vat. Ottobon. Mus. div. III., 453.*
Alma redemptoris. 4 voc. *C. maj.*
Amicus meus osculi me tradidit signo. 4 voc. *1606.*
Angelus ad pastores. 8 voc. *C. maj.*
Angelus autem Domini. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. II., p. 139.*
Angelus autem Domini. 8 voc. *L. I.*
Animam meam dictam. 4 voc. *1606.*
Arca Domini. 4 voc. *C. maj.*
Arca Domini. 8 voc. *C. maj.*
Ardens ergo est cor meum. 4 voc. *C. maj.*
Ascendit Deus. 5 voc. *Vat. Ottobon. ?*
Astiterunt reges terræ. 4 voc. *1606.*
Audi benigne conditor. 4 voc. *Vat. Ottobon.*
Aurora lucis rutilat. 8 voc. *C. maj.*
Ave quam colunt angeli. 8 voc. *C. maj.*
Ave Regina cœlorum. 4 voc. *Vat. Ottobon. u. Mus. div. III., p. 456. ?*
Ave Regina cœlorum. 8 voc. *Fabio Costantini. 1616.*
Ave Regina cœlorum. 8 voc. *L. I.*
Ave rex noster. 6 voc. *L. II.*
Ave sanctissima Maria. 8 voc. *C. maj.*
Ave verum corpus. 5 voc. *L. II.*
Ave Virgo gloriosa. 6 voc. *L. II.*

[1]) Diese Bezeichnung wird bei den folgenden Nummern in *C. p.* abgekürzt und bezieht sich auf die Originalhandschrift der ehemaligen Altaemps'schen Kapelle.

[2]) Diese Bezeichnung wird fortan in *C. maj.* abgekürzt und bezieht sich auf die Originalhandschrift der ehemaligen Altaemps'schen Kapelle.

[3]) Durch „?" sind die Kompositionen bezeichnet, von denen es zweifelhaft ist, ob F. A. der Autor sei.

[4]) Abkürzung für *Liber I. (1596)*, resp. *II. (1602)*, der gedruckten Motetten.

[5]) Die Zahl 1606 bezieht sich auf die gedruckte Ausgabe der Charwochen-Responsorien.



Beata Dei genitrix. 8 voc. *L. I.*
Beata es virgo Maria. 8 voc. *C. maj.*
Beata es virgo Maria. 4 et 5 voc. *C. maj.*
Beatam me dicent. 4 et 5 voc. *C. maj.*
Beatus Laurentius. 6 voc. *L. II.*
Beatus vir. 2 B. *C. p. ?*
Beatus vir. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. III. p. 134.*
Beatus vir, qui timet. 5 voc. *C. maj.*
Beatus vir, qui timet. 4 voc. *C. maj.*
Benedicam Dominum in omni tempore. 8 voc. *C. maj.*
Benedicite Deum. Bar.-Solo. *C. p. ?*
Benedicite Dominum. 5 voc. *L. II.*
Benedictio et charitas. S. et B. *C. p.*
Benedictus Dominus Deus Israël. 4 voc. *Vat. Ottobon.*
Benedictus es Domine Deus. 8 voc. *L. I.*
Benedixerant eam. 6 voc. *L. II.*
Caligaverunt oculi mei. 4 voc. *1606.*
Caligaverunt oculi mei. 5 voc. *L. II.*
Candidi facti sunt. 8 voc. *C. maj.*
Candidi facti sunt. 4 voc. *C. maj.*
Canite Archangeli. 8 voc. *C. maj.*
Canite tuba in Sion. 5 voc. *C. maj.*
Cantabo Domino. Tenore-Solo. *C. p.*
Cantabant sancti. 5 voc. *L. II.*
Cantantibus Organis. 5 voc. *Vat. Ottobon. ?*
Cantate Domino canticum novum. 12 voc. *C. maj.*
Cantate Domino. 5 voc. *Lib. II.*
Cantemus Domino. Soprano-Solo. *C. p.* s. oben abgedruckt.
Cantemus Domino, C. et B. *C. p.* s. oben abgedruckt.
Caro mea. 6 voc. *L. II.*
Christe Jesu mundi Salvator. 8 voc. *L. I.*
Christe redemptor omnium. (Päpstl. Kap. 29, 127). 4 voc. *C. maj.*
Conditor alme siderum (Päpstl. Kap. 76, 131). 4 voc. *C. maj.*
Confirma hoc Deus. 8 voc. *C. maj.*
Confitebor tibi Domine. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. III. p. 129.*
Congratulamini mihi. 10 voc. *C. p.*
Corona aurea. 4 voc. *C. maj.*
Credidi propter quod. 8 voc. *C. maj.*
Crux fidelis. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. II. p. 379.*
Cum invocarem. 4 voc. *C. maj.*
Cum invocarem. 8 voc. *C. maj.*
Cum jucunditate nativitatem. S.-S. *C. p.*
Decantabat. 5 voces. *L. II.*
Derelinquat impius. 8 voc. (In päpstl. Kap. Cod. 29. 67.)
Derelinquat impius viam suam. 8 voc. *L. I.*
Desiderium animæ ejus. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. II. 466.*
Deus meus es tu. T.-S. *C. p. ?*
Deus qui ecclesiam tuam. 4. voc. *C. maj.*
Dextera Domini. S. et B. *C. p.*
Dies iræ. 12 voc. *C. maj.*
Diffusa est gratia. 4 et 5 voc. *C. maj.*
Dilectus meus loquitur. C. et B. *C. p. ?*
Dixit Dominus. 4 voc. (Päpstl. Kap. 33, 48.) *C. maj. u. Mus. div. III. 126.*
Dixit Dominus. 8 voc. *C. maj.*
Dixit Dominus Domino meo. 8 voc. *L. I.*
Dixit Dominus. 12 voc. *C. maj.*
Dominator Domine. C. et B. *C. p.*
Domine Jesu Christe ne permittas. B.-S. *C. p. ?*
Domine Jesu Christe. 8 voc. (Offert. mort.) *C. maj.*
Domine propter tuam passionem. Bar.-S. *C. p. ?*
Domine quis habitabit. C. et Bar. *C. p. ?*
Dulcis amoris oculi. T.-S. *C. p. ?*
Dulcis amor Jesu. 4 voc. *C. maj.*
Dulcis amor. 8 voc. *L. II.*
Dulcis Jesu. 6 voc. *L. II.*
Dulcis Jesu pie Deus. 4 voc. *C. maj.*
Dum complerentur. Bar.-S. *C. p. ?*
Dum complerentur beata Agatha. 4 voc. *C. maj.*
Dum transisset Sabbatum. 4 voc. *C. maj.*
Ecce merces sanctorum. 5 voc. *C. maj.*
Ecce nunc benedicite. 8 voc. *C. maj.*
Ecce quomodo moritur. 4 voc. *1606.*
Ecce vidimus eum. 4 voc. *1606.*
Effundo in conspectu tuo. Bar.-S. *C. p. ?*
Ego dixi Domine. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. II. 545.*
Ego flos campi. 5 voc. *C. maj.*
Ego sum panis vitæ. 8 voc. *C. maj.*
Ego sum pauper et dolens. S.-S. *C. p.*
Ego sum vitis. 4 voc. *C. maj.*
Ego sum pauper. S. et B. *C. p.*
Egredimini amatores. 6 voc. *C. maj.*
Egredimini et videte martyrem. B.-S. *C. p. ?*
Emendemus in melius. 5 voc. *L. II.*
Emendemus in melius. Bar.-S. *C. p. ?*
Emitte agnum Domine. 6 voc. *C. maj.*
Eram quasi agnus innocens. 4 voc. *1606.*
Estote fortes in bello. 5 voc. *C. maj.*
Exaltabo te Domine. T.-S. *C. p.*
Exaltabo te Domine. S.-S. *C. p.*
Exaltabo te Domine. S. et B. *C. p.*
Exaudi Domine orationem servi tui. B.-S. *C. p. ?*
Exaudi Domine. 5 voc. *L. II.*
Exaudi me Domine. S.-S. *C. p.*
Exaudi me Domine. S. et B. *C. p.*
Exurge Domine gloria mea. S. et B. *C. p.*
Exurge Domine. *L. II.*
Exurge Domine. S.-S. *C. p.*
Factum est silentium. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. II. 385.*
Factum est silentium. 6 voc. *C. maj.*
Factum est silentium. 8 voc. *C. maj. u. Costantini 1614.*
Filiæ Jerusalem. 8 voc. *C. maj.*
Filiæ Jerusalem. 4 voc. *C. maj.*
Florete justi ut flores. 6 voc. *C. maj.*
Fratres jam non estis hospites. S. et B. *C. p. ?*
Gaudeamus omnes in Domino. 12 voc. *C. maj.*
Gaude et lætare virgo Maria. 2 B. *C. p.*
Gaudens gaudebo in Domino. 4 voc. *C. maj.*
Gaudens gaudebo. 5 voc. *L. II.*
Gaudent in cœlis 5 voc. *L. II.*
Hæc dies quam fecit Dominus. 12 voc. *C. maj.*
Hic est filius meus dilectus. 8 voc. *C. maj.*
Hic est vere martyr. 5 voc. *C. maj.*
Hic est vere. 4 voc. *C. maj.*
Hierusalem. 6 voc. *L. II.*
Hi sunt quos habuimus. 2 B. *1616. Costantini p. 11. C. p.*
Hodie Simon Petrus ascendit. 5 voc. *C. maj.*
Honestum fecit illum. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. II. 464.*
Illumina vintos meos. 5 voc. *L. II.*
Incipite Domino in tympanis. 8 voc. *L. I.*
Inclina Domine aurem tuam. 8 voc. *C. maj.*
In dedicatione templi decantabat. 8 voc. *C. maj.*
In monte oliveti. 4 voc. *1606.*
In servis suis. 4 voc. *C. maj.*

In te Domine speravi. S.-S. *C. p.*
In te Domine speravi. S. et B. *C. p.*
Intellige clamorem meum. S. et B. *C. p.*
Iste cognovit. 4 voc. *C. maj.*
Iste confessor. 8 voc. *C. maj.*
Iste est qui ante Deum. 8 voc. *C. maj.*
Iste est qui ante Deum. 2 S. *C. p.*
Iste est qui ante Deum. 2 A. *1618c. Costantini* p. 13 et *C. p.*
Iste sanctus pro lege. Bar.-S. *C. p. ?*
Iste sanctus. 4 voc. *C. maj.*
Isti sunt agni. 8 voc. *C. maj.*
Isti sunt viri sancti. B.-S. *C. p.*
Isti sunt viri sancti. A. et B. *C. p.*
Jam de somno, in quo tam. (Echo.) 8 voc. *1588a. Lindner* Nr. 56.
Jerusalem surge. 4 voc. *1606.*
Jesum tradidit impius. 4 voc. *1606.*
Jesu salvator sæculi. 8 voc. *L. I.*
Jesu decus angelicum. 3 voc. *1586b. Verovio* fol. 3.
Jesus inflammator cordium. Bar.-S. *C. p.*
Jubilate Deo omnis terra. C. et B. *C. p.*
Jubilate Deo omnis terra. 4 voc. *C. maj.*
Jubilate Deo omnis terra. 5 voc. *L. II.*
Jubilate Deo omnis terra. 8 voc. *C. maj.*
Judas mercator pessimus. 4 voc. *1606.*
Justus germinavit. 2 S. *C. p.*
Justus germinavit. 4 voc. *C. maj.*
Lætatus sum. 8 voc. *C. maj.*
Lætentur cœli. 5 voc. *L. II.*
Lauda Jerusalem. (III. ton.) 4 voc. *C. p.*
Lauda Sion salvatorem. 8 voc. *C. maj.*
Lauda Sion salvatorem. 5 voc. *C. maj.*
Laudate Dominum de cœlis. S.-S. *C. p.*
Laudate Dominum de cœlis. C. et B. *C. p.*
Laudate Dominum omnes gentes. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. III.*, 141.
Laudate nomen Domini. C. et B. *C. p.*
Laudate pueri. 8 voc. Conforti 1592 und Vincenti 1599.
Laudate pueri. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. III.*, 138.
Laudem dicite. 5 voc. *L. II.*
Laudemus Dom. 8 voc. *C. maj.*
Laudemus virum gloriosum. Bar.-S. *C. p. ?*
Laudemus virum gloriosum. 12 voc.
Libera me Domine. Resp. 8 voc. *C. maj.*
Litaniæ Beatissimæ V. M. 8 voc. *L. I.*
Litaniæ B. M. V. 4 voc. *C. maj.*
Lucis Creator. 4 et 5 voc. *C. maj.*
Lumen ad revelationem gentium. 4 voc. *C. maj. u. Vat. Ottobon.*
Lux perpetua lucebit sanctis. 4 voc. *C. maj.*
Lux perpetua. 8 voc. *C. maj.*
Magnificat. 8 voc. c. B. cont. *1620a. Costantini* p. 15.
Magnificat. II. t. 4 voc. *C. p. u. Mus. div. III* 318. *?*
Magnificat. II. t. 5 voc. *C. maj.*
Magnificat. 12 voc. *C. maj.*
Magnificat. 12 voc. *C. maj.*
Magnificat anima mea Dominum. 8 voc. *L. I.*
Memento Domine David. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. III.* 143.
Mihi autem absit gloriari. 4 voc. *C. maj.*
Miserere mei. 8 voc. (vergl. Katalog der päpstl. Kap. *Cod.* 205, 260.)
Misericordias Domini. 4 voc. *C. maj.*
Missa. Hor le tue forze adopra. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. selectus novus.*
Missa. Vestiva i colli. 8 voc. *C. maj.*
Missa. 12 voc. *C. maj. ?*
Nascetur nobis parvulus. 5 voc. *C. maj. ?*
Nato Domino Angelorum chorus. 8 voc. *C. maj.*
Ne reminiscaris. 5 voc. *L. II.*
Nocte surgentes. S.-S. *C. p.*
Non gaudeo. S. et B. *C. p.*
Nos autem gloriari oportet. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. II.*, 311.
Nunc dimittes. 8 voc. *C. maj.*
O Anicete vir catholicus. B.-S. *C. p. ?*
O beatum incendium. 3 voc. *1586b. Verovio.* fol. 19.
O beatum N. 12 voc. *C. maj.*
O Jesu mi dulcissime. 3 voc. *1608a. Myller* Nr. 24.
O magnum pietatis opus. S. et T. *C. p. ?*
Omnes amici mei. 4 voc. *1606.*
Omnes gentes plaudite manibus. 12 voc. *C. maj.*
Omnis caro fœtum. T.-S. *C. p.*
Omnis caro fœnum. Bar.-S. *C. p. ?*
Omnis pulchritudo. S.-S. *C. p.*
O nomen Jesu, nomen dulce. C. et T. *C. p. ?*
O pretiosum et admirandum convivium. 8 voc. *C. maj.*
Oravit Jonas ad Dominum. 5 voc. *C. maj.*
Ornatam monilibus. 4 et 5 voc. *C. maj.*
Osculetur me. S. et B. *C. p.*
O tam casta quam formosa. B.-S. *C. p. ?*
O virum ineffabilem. 2 T. *C. p. ?*
O vos omnes qui transitis per viam. 4 voc. *1606.*
Paratum cor meum. 5 voc. *L. II.*
Paradisi portas. 5 voc. *L. II.*
Panis sancte, panis vive. 4 voc. *C. maj.*
Pastores loquebantur. 8 voc. c. B. org. *1614. Costantini* p. 11. *C. maj.*
Pater superni luminis. 4 voc. *C. maj.*
Pax Christi exultet. S.-S. *C. p.*
Pax Christi. S. et B. *C. p. ?*
Petite et accipietis. S.-S. *C. p.*
Petite et accipietis. 2 Ten. *C. p.*
Plange quasi virgo. 4 voc. *1606.*
Plaudat nunc organis. 2 C. et B. *C. p. ?*
Popule meus. 4 voc. *C. maj.*
Pretiosa in conspectu Domini. 4 voc. *C. maj.*
Priusquam te formarem. 8 voc. *C. maj.*
Profectus filius. 6 voc. *L. II.*
Prope est. 6 voc. *L. II.*
Quæ est ista, quæ processit. 4 voc. *C. maj.*
Quæ est ista. 8 voc. *L. II.*
Quæsivi quem diligit. T.-S. *C. p.*
Quæsivi quem diligit anima mea. 4 voc. *C. maj.*
Quid prodest stulto. S.-S. *C. p.*
Qui enim voluerit. 8 voc. *C. maj.*
Qui manducat. 5 voc. *L. II.*
Recessit pastor noster. 4 voc. *1606.*
Regnum mundi et omnem ornatum. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. II.*, 516.
Regina cœli lætare. 8 voc. *L. I.*
Regina cœli lætare. 4 voc. *Vat. Ottobon. u. Mus. div. III.*, 458. *?*
Regna terræ. 5 voc. *L. II.*
Repleatur os meum laude tua. 2 S. *C. p.*
Repleatur os meum laude tua. Bar.-S. *C. p. ?*
Responsum accepit Simeon. 8 voc. *C. maj.*
Rex virtutum, rex gloriæ. 3 voc. *1586b. Verovio* fol. 11.
Ridet cœlum. 8 voc. *C. maj.*
Salve Regina. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. III.*, 534.

Salve Regina. 5 voc. *L. II.*
Salve Regina. 4 voc. *Vat. Ottobon. u. Mus. div. III.*, 461. ?
Salve Regina mater misericordiæ. 8 voc. *L. I.*
Sancti et justi. A.-S. *C. p.*
Sancti mei. 4 voc. *1616. Costantini*, p. 13.
Sancti mei qui in carne. S. et B. *C. p. u. Costantini.*
Seniores populi. 4 voc. *1606.*
Sepulto Domino. 5 voc. *1606.*
Sicut cedrus exaltata sum. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. II.*, 354.
Sicut cedrus exaltata sum. 2 A. *C. p.* ?
Sicut ovis ad occisionem. 4 voc. *1606.*
Sitiebat mulier. 6 voc. *L. II.*
Spiritus Domini. 5 voc. *C. maj.* ?
Stabat mater. 8 voc. *C. maj.*
Stabat mater. 12 voc. *C. maj.*
Stola jucunditatis. 4 voc. *C. maj.*
Sub umbra illius. S.-S. *C. p.*
Sub umbra illius. S. et B. *C. p.*
Super flumina Babylonis. 4 voc. *C. maj.*
Tanquam ad latronem existis. 4 voc. *1606.*
Te Deum. 4 voc. *C. maj.*
Tenebræ factæ sunt. 4 voc. *1606.*
Tempus est. 5 voc. *L. II.*
Te lucis ante terminum. 8 voc. *C. maj.*
Tibi laus, tibi gloria. 8 voc. *1600. Hasler Nr. 62. — 1611. Schadeus III., Nr. 10. — 1621. Bodenschatz II., Nr. 123.*
Tibi laus, tibi gloria. 8 voc. *L. I.*
Tibi soli peccavi. Bar.-S. *C. p.*
Tota pulchra es. 8 voc. *C. maj.*
Tradiderunt me in manus. 4 voc. *1606.*
Tristis est anima mea. 4 voc. *1606.*
Tristitia vestra. 4 voc. *C. maj.*
Tu es pastor ovium. Bar.-S. *C. p.* ?
Tulit Elias. 12 voc. *C. maj.*
Tunc amplexus, tunc oscula. 3 voc. *1586b. Verovio*, fol. 17.
Una hora non potuistis. 4 voc. *1606.*
Unus ex discipulis meis. 4 voc. *1606.*
Usquequo Domine. 5 voc. *L. II.*
Velum templi scissum. 4 voc. *1606.*
Veni dilecte. S. et B. *C. p.*
Veni sancte spiritus. 8 voc. *1592. Costantini*, p. 10.
Veni sancte spiritus. 5 voc. *C. maj.*
Veni sancte spiritus. 8 voc. *L. I.*
Veni sponsa. 8 voc. *C. maj.*
Venite ad me. 8 voc. c. B. org. *1614. C. maj. Costantini*, p. 10.
Vernans flore jucundo. 5 voc. *1609. Herrerius II., Nr. 5.*
Vidi speciosam sicut columbam. 4 voc. *C. maj. u. Mus. div. II.*, 351.
Vidi speciosam. 8 voc. *L. II.*
Vidit filium. 6 voc. *L. II.*
Vidi turbam magnam. 8 voc. *C. maj.*
Vinea mea electa. 4 voc. *1606.*
Viri Galilæi. Bar.-S. *C. p.* ?
Viri Galilæi. 5 voc. *Vat. Ottobon.*
Vivit Deus. S.-S. *C. p.* ?
Voce mea ad Dominum clamavi. S.-S. *C. p.*
Voce mea ad Dominum. 8 voc. *L. I.*
Voce mea ad Dominum. 8 voc. *Päpstl. Kap. Cod. 117, 14 u. 72, 68.*
Vulnerasti cor meum. 5 voc. *C. maj.*

Regensburg. F. X. H.

Kanonistische Würdigung der neuesten Choraldekrete.[1])

Clerus non regitur per solam theologiam.
(Card. Hostiensis.[2])

Die Frage des gregorianischen Chorals läßt sich unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachten. In einer früheren Schrift haben wir ihre theologische Seite geprüft, das Wort der päpstlichen Kommission (23. Februar 1880): **Per un figlio divoto un desiderio della S. Sede è un commando e volontieroso l'adempie**, als eine theologische Schlußfolgerung gewürdigt und seine Anwendung auf den praktischen Gebrauch des römischen Gesanges dargetan.[3]) In einem Kommentar zum Breve: „**Nos quidem**" wurde von uns die strikte liturgische Seite der Frage erörtert nach den Grundsätzen, welche in der römischen Kurie befolgt werden und vom Papste selbst in seinem zweiten an Dom Pothier gerichteten Briefe ausgesprochen worden sind. Zugleich wurde von uns die asketische Seite der Frage oder ihre Beziehung zur priesterlichen Vollkommenheit betrachtet nach den drei vom Papste selbst hinzugefügten Andeutungen oder Klauseln: „**Salva caritate, obtemperantia et reverentia.**"[1])

Doch, wie der von uns als Motto gewählte kanonische Satz sagt, ist es nicht

[1]) Dieser Artikel ist der in Trier (Paulinusdruckerei) erscheinenden Zeitschrift für kirchliche Wissenschaft und Praxis „Pastor bonus" mit Erlaubnis des Autors und der Redaktion entnommen. P. Bogaerts hat für das „Jahrbuch" den Artikel noch erweitert. D. R.

[2]) Apud Reiffenstuel, proœmium, § 3. — Bouix, c. III. Iuris canonici præstantia.

[3]) Nouv. Revue théologique. 1883. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1884. — Diese Arbeit wurde neu herausgegeben unter dem Titel: „Le Congrès d'Arezzo" ou „Les Droits monarchiques du S. Siège en fait de Liturgie et de Chant d'église d'après le Décret du 26 avril 1883." (Regensburg 1885.)

[1]) Nouv. Revue théol. Février 1902. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1902.

bloß die spekulative und die asketische Theologie, welche den Klerus leitet.

Auch vom Standpunkte des kanonischen Rechts müssen wir die Frage des gregorianischen Chorals betrachten. Ist doch das an den Abt von Solesmes gerichtete Breve und das Dekret „Quod S. Augustinus“[1]) in so verschiedenem Sinne aufgenommen worden, daß es angebracht erscheint, den wahren juridischen Wert und die richtige Darlegung der beiden Dokumente festzustellen.

Was ist das kanonische Recht?

Das kanonische Recht ist der Inbegriff jener weisen und gerechten Vorschriften, die im Verlauf der Jahrhunderte von den Kirchenversammlungen, den Päpsten und den römischen Kongregationen zwecks äußerer Leitung der Kirche erlassen worden sind, und bei deren Abfassung diese sich vom Heiligen Geiste vielmehr noch als von den Grundsätzen

[1]) Das Dekret „Quod S. Augustinus“, erschienen im Jahre 1894, ist die neueste und wichtigste Entscheidung der kirchlichen Autorität betreffs der offiziellen Choralbücher. Durch dasselbe werden die Verfügungen Pius' IX. (Breve „Qui choricis“, 1873) und Leos XIII. (Breve Sacrorum concentuum“, 1878, und das Dekret der S. R. C. vom Jahre 1883, „Romanorum Pontificum“) aufs neue durch eine Kardinals-Kommission auf Grund eingehender Prüfung bestätigt. Die wichtigsten Stellen sind: „Hanc ipsam dicti Gradualis Romani editionem Reverendissimis locorum Ordinariis . . . . magnopere commendamus; eo vel magis, quod sit Nobis maxime in votis, ut cum in ceteris, quæ ad Sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in cantu, una, cunctis in locis ac Diœcesibus, eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia.“

„Itaque memoratam editionem a viris ecclesiastici cantus apprime peritis, ad id a SS. Rituum Congregatione deputatis, revisam probamus atque authenticam declaramus . . . .“

„De hac authenticitate et legitimitate inter eos, qui Sedis Apostolicæ auctoritati sincere obsequuntur, nec dubitandum nec amplius disquirendum est.“

„Quod autem ad libertatem attinet, qua Ecclesiæ peculiares cantum legitime invectum et adhuc adhibitum possint retinere, Sacra eadem Congregatio decretum illud iterandum atque inculcandum statuit, quo plurimum adhortabatur omnes locorum Ordinarios aliosque ecclesiastici cantus cultores, ut editionem præfatam in Sacra Liturgia, ad cantus uniformitatem servandam, adoptare curarent, quamvis illam, juxta prudentissimam Sedis Apostolicæ agendi rationem, singulis Ecclesiis non imponerent.“

Bedeutsam ist auch die Bezeichnung der „Regensburger“ Bücher als „libri chorici Ecclesiæ“.

des natürlichen Rechtes leiten ließen. Instinctu Spiritus Sancti ac dono dictati sunt canones.[1]) Ipsæ enim congregationes romanæ veluti traditum depositum custodiunt antiquæ et præsentis Ecclesiæ disciplinæ, omnigenis pontificiæ sapientiæ thesauris virorumque omni ævo ecclesiasticæ iurisprudentiæ laude præinsignium consultationibus locupletatum.[2])

Diese verehrungswürdigen Regeln haben die Kirche in all den Wechselfällen ihrer Existenz, in ihrem Ringen mit Ketzerei und Schisma und deren Ursachen, den zügellosen Leidenschaften, begleitet.[3]) Diese Regeln, bald von der Kirche selbst gemildert[4]), bald wieder verschärft, sind im Laufe der Jahrhunderte vom Heiligen Stuhle fest gehandhabt und mit dem offiziellen Namen Stilus oder Praxis Curiæ Romanæ bezeichnet worden. Sie geben inmitten des unsteten menschlichen Treibens der kirchlichen Regierung Festigkeit und Würde; sie bewahren die Träger der apostolischen Vollmacht vor den Nachstellungen der List und der Bosheit: quia dolus et malitia nulli debent patrocinari,[5]) vor der Unüberlegtheit des Augenblickes: nisi nos fallit oblivio[6]), vor der Unbeständigkeit des Willens und dem unberechtigten Einflusse des Gefühles: quod prava nobis fuit insinuatione suggestum.[7]) Mit einem Worte, der Zweck der kanonischen Gesetze ist zu allen Zeiten und an allen Orten die Einheit der Regierung in der Einheit der kirchlichen Zucht unter stetem Einfluß der Glaubenseinheit in großen Zügen zu bewahren.

Und wie weit erstreckt sich der Wirkungskreis ihrer heilsamen Leitung!

Die Canones beherrschen alle Vertreter der kirchlichen Hierarchie sowohl als

[1]) c. 5. C. XXV Qu. 1.

[2]) Epist. Card. Cagiano s. C. c. Præfecti, 22. Maii 1858. ad Card. Gousset. Conc. prov. Remensis a. 1857. Collectio Lac. tom. IV. p. 245.

[3]) De iure publico ecclesiastico. Disceptationes historico-iuridicæ auctore Franc. Card. Satolli. — Gregorius XIII. Rex pacificus in Decr. Greg. IX. — Corp. Iuris. c. I. dist. IV. Quare leges factæ sunt.

[4]) C. alma. 24. De sent. exc. in 6.

[5]) C. 2. X. de dolo et contum.

[6]) C. XIII. dist. XXIII.

[7]) C. si quando. 3. De rescriptis.

der staatlichen Ordnung, die einfachen Gläubigen und die Großen der Erde. Ja, was noch bedeutender und glorreicher ist, diese nämlichen Gesetze leiten, sowohl kraft des Willens der Päpste — denn jeder Papst bestätigt sie bei seiner Thronbesteigung — als kraft eines göttlich-natürlichen Rechtes, die hohe Person des Papstes selbst, ohne seine Obergewalt im geringsten zu beeinträchtigen; und sie tun dies in dem Sinne, daß die Päpste, wenn sie auch zu jeder Zeit die Gesetze ihrer Vorgänger und ihre eigenen Gesetze rechtsgültig beiseite lassen und aufheben können: qui secundum plenitudinem potestatis de iure possumus supra ius dispensare,[1]) dies jedoch nicht auch erlaubterweise tun können, falls nicht ein triftiger Grund, über dessen Bedeutung sie freilich selbst zu entscheiden haben, sie zu dieser Maßregel bestimmt. Iustum est Principem legibus obtemperare suis.[2]) Id, quod universalis Ecclesiæ probavit assensus, nullam magis exequi Sedem præ ceteris oportere quam Primam.[3]) Totius Familiæ Domini status et ordo nutabit, si quod requiritur in corpore, non inveniatur in Capite.[4])

Das alles ist im Begriffe des kirchlichen Rechtes eingeschlossen, und in der gegenwärtigen Zeit scheint es nicht unangebracht, diesen Begriff scharf hervorzuheben. Denn die Gefahr liegt nahe, daß die Sorgen für die sozialen Nöten uns den monarchischen Charakter der Kirche vergessen lassen, daß wir die Vorschriften der Kirche ausschließlich nach den Grundsätzen des bürgerlichen Rechtes beurteilen, daß wir kirchliche Sachen und kirchliche Personen zum Spielball der unbescheidenen Kritik einer Laienpresse machen, wie das die konstitutionelle Regierungsform mit sich bringt.

Daher bemerkt Santi richtig, daß: in C. 3 prohibetur, quominus laicus eligatur Arbiter, eo quod indecens est, laicum de rebus spiritualibus tractare. Præsumuntur enim easdem res ignorare. At, cum assumatur laicus cum clericis, indecentia non amplius verificatur, nam in causæ cognitione potest corrigi a clericis, si quid dixerit minus sapienter et minus conveniens cum sacris Canonibus.[1])

[1]) Innoc. III. C. Proposuit nobis. De concessione Præbendæ.

[2]) In Can. Iustum est. dist. 9.

[3]) Gelasius Papa. In Can. Confidimus. 25. qu. 1.

[4]) Conc. Trid. Sess. 24. c. 1. de Reformat.

I.

Das kanonische Recht unterscheidet Konstitutionen, feierliche Dekrete und Reskripte. Die zwei ersten Gattungen bilden das gemeine Recht, die dritte das Sonderrecht.

Gehören nun die beiden Dekrete: „Romanorum Pontificum“ und „Quod S. Augustinus“ zum gemeinen Recht oder nicht? Sie gehören dazu; denn sie haben die dazu erforderlichen Bedingungen. Sie sind vom Papste nach vorheriger Mitteilung des Sekretärs der Riten-Kongregation bestätigt und auf päpstlichen Befehl veröffentlicht worden. Facta autem de his omnibus per infrascriptum Secretarium S. D. Nostri Leoni Papæ XIII. fideli relatione Sanctitas sua decretum sacræ Congregationis (10. April.) ratum habuit, confirmavit et publici iuris fieri mandavit, die 26. eiusdem mensis et anni (Decr. Rom. Pontif.). Das Dekret: „Quod S. Augustinus“ trägt die nämliche Klausel. In more positum est S. Sedis ut resolutio alicuius Congregationis in puncto iuris non solum a S. Pontifice ad relationem Secretarii in audientia probetur; sed etiam de mandato speciali Pontificis per solemne decretum resolutio illa publicetur ... Porro quoties resolutiones alicuius S. Congregationis tali modo probantur et publicantur, verum ius commune constituunt adeoque omnes obligant. Fiunt enim totidem actus papales publici et solemnes, quibus supremus Legislator in Ecclesia vel antiquam legem interpretatur, vel novam legem promulgat.[2])

Die beiden Dekrete bilden also einen Teil des gemeinen Rechtes sie nehmen sogar eine hervorragende Stelle in demselben ein wegen der besonderen, wiederholten Bestätigung, deren sie sich erfreuen.

[1]) Prælectiones Iuris Canonici. L. I. Tit. XLIII. De arbitrio.

[2]) Santi, Prælec. Iuris Can. L. I. Tit. XXXI. n. 47.

Das Breve „Nos quidem" gehört dagegen zum Sonderrecht. Die Veranlassung dazu war bekanntlich das dem Hl. Vater von den Autoren der Paläographie dargebotene Geschenk, mit der Versicherung (uti accepimus), diese Ausgabe habe großen Beifall gefunden und werde schon alltäglich gebraucht. Natürlich ist es Aufgabe der Statistik, die Richtigkeit dieser Angabe zu prüfen; denn „ea quæ in facto consistunt potest probabiliter Pontifex ignorare."[1]) Das Breve ist ferner an eine einzelne, außerhalb der bischöflichen Hierarchie stehende Person gerichtet und für einen beschränkten Kreis bestimmt.

Dem Breve stehen also zwei Dokumente von höherem Range gegenüber. Inter decreta pontificia ius facientia reponi non debent litteræ illæ quæ rescripta dicuntur.[2]) Und was ihre kanonische Glaubwürdigkeit anbetrifft, so bemerkt Papst Benediktus XIV.: „In horum (rescriptorum) concessione sive expeditione nihil facilius est quam ut aliquando Pontifices decipiantur."[3])

Die Reskripte sind entweder iuxta, præter oder contra ius. In unserer früheren Arbeit haben wir den Sinn des an den Abt von Solesmes gerichteten Breve als iuxta ius genügend erörtert. Man könnte sogar bezweifeln, ob das genannte Breve überhaupt die Bedeutung eines Reskriptes habe und nicht vielmehr als ein Konvenienzschreiben zu betrachten sei. Wir wollen ihm jedoch den Charakter eines Reskriptes im weiteren Sinne zuerkennen, besonders weil es von gewissen Seiten entschieden als ein Reskript gegen das Recht betrachtet wurde. Und damit ist der Gegenstand unserer jetzigen Besprechung gegeben. Es ist die Frage: Welche Bedingungen sind erforderlich, damit ein Sonderreskript sich mit aufhebender Kraft dem gemeinen Rechte entgegenstelle?

Nach der Lehre der Kanonisten ist dazu erforderlich, daß das Reskript das Gesetz oder die einzelnen gesetzlichen Bestimmungen, welche es aufheben soll, erwähne. Ferner muß auch der Gesetzgeber einigermaßen erklären, daß er „aus sicherer Kenntnis" urteile und den bestimmten Willen habe, das gemeine Recht, sei es ganz oder teilweise, außer Kraft zu setzen.[1])

Ein Beispiel eines Reskriptes in bester Form bietet uns das Breve Pius' V.: „Ad hoc nos deus", womit er für Spanien das römische Missale und die dem Missale vorgedruckte Konstitution: „Quo primum" als nicht verbindlich erklärt. Im Anfang erwähnt der Papst die Verbindlichkeit der Ausgabe seines Missales und fügt dann bei: „Motu proprio, non ad alicuius Nobis super hoc oblatæ petitionis instantiam, sed ex certa nostra Scientia ac de Apostolicae potestatis plenitudine hæc in Missali nostro quoad Hispaniarum regna ducimus reformanda, quorum primum est, ut . . . . . . Es folgen ungefähr 25 Rubriken, von denen der Papst dispensiert; die letzte lautet: „Præterea orationes, quas Sacerdotes dicere tenentur, dum se induunt et exuunt finita Missa, non iuxta huius Missalis præceptum, sed prout hactenus in illis partibus recitari consueverunt, recitari possunt per praesentes volumus, statuimus et declaramus." Wie man sieht, sind die beiden Bedingungen in diesem Breve scharf gekennzeichnet.

Unser Breve mußte also die beiden Dekrete oder wenigstens das letztere „Quod S. Augustinus" erwähnen. Ja, das angeführte Beispiel Pius' V. scheint sogar zu der Erwartung zu berechtigen, daß die Hauptpunkte, welche die Autorität und Authentizität der offiziellen Ausgabe betreffen, insbesondere erwähnt werden. Jedenfalls muß der

[1]) C. I. de Constit. in 6. Reiffenst. Proœm. § XIII. n. 216.

[2]) Bouix, Tract. de principio Iuris can. c. VIII.

[3]) De Synodo diœces. I. 9. c. 8. n. 2.

[1]) Itaque si rescriptum juri communi contrarium sit, ipsius iuris mentio et derogatio postulatur, ut appareat Pontifici rescribenti et contrarii iuris scientiam et voluntatem derogandi non defuisse. „Quapropter constitutiones generales a rescriptis in hoc differunt, quod Pontifex constitutionem condendo posteriorem, priorem, quamvis de ipso mentionem non faciat, revocare noscatur (Cap. Licet. de Const. in 6); sed rescripta data contra legem non valent nisi in ipsis fiat mentio de lege", ut notat glossa in idem caput ad verbum noscatur. (Card. Soglia. Instit. Iuris publici et privati ecclesiast. Cap. II § 31 de vitio formæ.)



Gesetzgeber auf irgend eine Weise erklären, daß er „aus sicherer Kenntnis" und mit ausgesprochenem Willen urteilt.

Die Erwähnung der Dekrete genügt aber nicht. Man achte nämlich darauf, daß der Papst in seinem zweiten Schreiben an D. Pothier ausdrücklich erklärt, er werde nach der Übung der römischen Kurie (ut moris est Apostolicæ Sedis in huiusmodi negotiis) niemals eine liturgische Ausgabe approbieren, falls sie nicht vorher von der Ritenkongregation geprüft und gutgeheißen sei. Auf Grund einer Praxis von drei Jahrhunderten, auf Grund dieser Erklärung des Papstes können und müssen wir behaupten, daß das Breve die beiden Dekrete nicht aufhebt, weil es dieser offiziell sanktionierten Praxis widerspricht, und der Papst mit keinem Worte erklärt, er wolle diese Praxis in diesem Falle umgehen. Mit anderen Worten: Nach der Erklärung des Papstes ist das Unterlassen der Prüfung und der Approbation seitens der Congregatio Rituum ein Mangel, der die Authentizität liturgischer Bücher in radice ungültig macht, solange der Papst selbst davon nicht formell dispensiert. Rescripta apostolica, emanata contra ius commune vel contra communem stylum seu praxim Curiae Romanae præsumuntur falsa et reiici debent.[1]) Nun erwähnt das päpstliche Breve weder die Dekrete, welche es angeblich aufheben soll, noch die Praxis Romana. Als Schlußfolgerung ergibt sich also: Das Breve hat aus einem doppelten Mangel nicht die Kraft, die fraglichen Dekrete aufzuheben.[2])

Und würde man schließlich „zu Recht und Unrecht" dem Breve eine solche Bedeutung beimessen, so ist zu erwidern, daß durch diese Hypothese das Breve verstümmelt und also vernichtet wird, und zwar von denjenigen selbst, die ihm diese Bedeutung geben wollen. Denn es enthält die Klausel: „salva obedientia" (unbeschadet des Gehorsames). Soll aber das Breve die Dekrete „Romanorum Pontificum" und „Quod S. Augustinus" aufheben, so kann bei der Choralfrage vom Gehorsam nicht mehr die Rede sein; weder vom Gehorsam der asketischen Vollkommenheit, welche selbst den Wünschen der Obrigkeit entspricht (denn „... una edizione officiale di canto liturgico non esiste più — Roma non solo rinuncia, ma neppure vuole più ottenere l'unità del canto sacro per mezzo della Medicæa" [Rassegna Gregor. w. 3. 9. p. 134]), noch auch vom Gehorsam gegenüber einer strengen Vorschrift, welche die Verleger und Zensoren der liturgischen Bücher bindet. Denn hat das erwähnte Breve wirklich diese aufhebende Kraft, so sind damit die Ausgaben des Missale und der anderen liturgischen Bücher, insofern sie nach dem Dekrete: „Romanorum Pontificum" für den Gesang typisch sein sollen, in ihrer Bedeutung erschüttert, und ist ihre Verbindlichkeit in Frage gestellt. — Die erwähnte Auslegung des Breve macht also die Klausel: salva obedientia illusorisch: vom Gehorsam — der unverletzt bleiben soll, bleibt nichts mehr übrig. Die erwähnte Auslegung ist also falsch: nur die unserige kann sich behaupten; sie läßt den Dekreten ihre ursprüngliche Kraft und dem Breve die großartige Wirkung, daß jeden Tag Tausende von Mönchen ihre altüberlieferten Melodien ausführen können.

Um jedoch die Frage erschöpfend zu erörtern, wollen wir einmal unterstellen, ein drittes Breve werde promulgiert und

[1]) Ferraris, Tit. VIII. ad voc. Rescriptum n. 38.

[2]) Quod quantum sit Deo contrarium et ecclesiasticis sacris vel canonibus inimicum, nemo ambigit, qui vel ad modicum notitiam canonicæ institutionis apprehendit. Tales itaque litteras a Cancellaria nostra non credimus emanasse vel prodisse vel si forte prodierint, conscientiam nostram, quæ diversis occupationibus impedita, singulis causis examinandis non sufficit, effugiunt. Unde ... mandamus, quatenus si litteras tales in provincia tua inveneris, eas carere viribus nostra auctoritate decernas. (Corp. Iur. com. T. II. Decret. Greg. L. I. T. III. c. X. anno 1182.) Man vergleiche diese apostolische Sprache des Papstes Lucius III. mit dem „decernimus" Leos XIII. in seinem zweiten Briefe an D. Pothier; die ungetrübte Fortsetzung der kanonischen Praxis wird darin glänzend bestätigt. — Es kann denn auch das zweite Breve „Quamquam nos", das nur eine Bestätigung der kanonischen Gesetze ist, als dem Corpus iuris inkorporiert betrachtet werden, und die Kanonisten können es fernerhin anführen neben den altehrwürdigen Aussprüchen der früheren Päpste. Nonnumquam rescripta in consequentiam ius commune faciunt (Reiffenstuel L. I. l. c. n. 13.).



erfülle die Bedingungen, welche dem Breve: „Nos quidem“ in doppelter Hinsicht fehlen. Wäre in diesem Fall die Frage zugunsten des genannten Breve entschieden? Mitnichten: auch in diesem Falle verbietet das kanonische Recht, das Breve so zu fassen, als hebe es die Dekrete rechtskräftig auf: „etiamsi Brevia duplicentur et triplicentur“, wie die Salmaticenses es energisch ausdrücken. Denn von welcher Art das Reskript auch sei, zwei Klauseln sind immer stillschweigend dabei: Si preces veritate nitantur, und: salvo iure alterius, nam Papa non intendit ullius iuri derogare sed vult ius suum cuilibet manere illæsum, nisi aliud exprimat. Reiff. l. c. § VI. n. 142.

Nun ist aber mit der erwähnten Auslegung des Breve: „Nos quidem“ ein dreifaches Recht zwar nicht in seinem Wesen, aber doch in seiner Vollständigkeit gefährdet. Und zwar erstens: Das Recht des Episkopates. Denn es handelt sich hier um ein Art schweigend erworbenen Rechtes fast des ganzen katholischen Episkopates, der, um dem ausgesprochenen Wunsche des Papstes zu folgen (daß sie zur Annahme verhelfen sollen), sich sofort alle Mühe gegeben hat, die offizielle Ausgabe zum Zwecke der liturgischen Einheit einzuführen. Und diese Einführung, dieser Akt des Gehorsams ist bekanntlich oft nicht ohne große Opfer und Beschwerden geschehen. Es handelt sich um eine Art formell erlangten Rechtes mehrerer Bischöfe in Frankreich und anderswo, denen der Hl. Stuhl auf sein Ehrenwort den Fortbestand dieser Maßregeln bezüglich des liturgischen Gesanges zugesichert hat.[1])

Nun scheint wenigstens die Billigkeit zu fordern, daß der Hl. Stuhl für den Fall, daß er den Bischöfen eine neue Bestimmung zugehen lassen will, sich nicht eines so geringen Organes bediene, wie es ein einfaches Reskript ist, das an eine sich außer der bischöflichen Hierarchie befindende Person gerichtet und für einen Kreis bestimmt ist, welcher der bischöflichen Jurisdiktion entzogen ist. Hätte also auch das Breve allen oben angeführten Bedingungen entsprochen, seine Authentizität würde dennoch gegenüber dem quasi-ius acquisitum der Bischöfe zweifelhaft sein, und in diesem Falle gilt der Grundsatz: „Stante dubio an princeps tale rescriptum contra Ius commune concedere voluerit præsumitur is, propter multitudinem negotiorum fuisse circumventus ipsumque rescriptum per importunitatem obtentum ac proinde istud debet refutari.“[1])

Ius patriarchatus. Hier begegnen wir einem Rechte, das die Rechte der Bischöfe noch an Würde übertrifft. Unter „Patriarchalischem Rechte versteht man die speziellen Rechte, welche die Römische Kirche über die Kirchen von Italien, Frankreich, Spanien, Afrika, Sizilien und anderer naheliegenden Inseln besitzt, die alle zusammen das Patriarchat des Okzidentes neben den Patriarchal-Kirchen von Antiochien, Alexandrien und Jerusalem bilden.[2]) Diesem Patriarchats-Rechte entspricht für die betreffenden untergebenen Kirchen die Pflicht der Einheit und Gleichförmigkeit mit der Römischen Kirche in allem, was sich auf Kirchenzucht und Liturgie bezieht. Ein glänzendes Zeugnis der Existenz dieses Rechtes findet sich vor in dem denkwürdigen Schreiben des Papstes Innozenz I. an Decentius, Bischof von Eugubium. „In diesem Dokumente“, sagt D. Guéranger, „erklärt uns der hl. Innozenz, weshalb der Hl. Stuhl so strenge den Gehorsam der okzidentalischen Kirchen insbesondere in Sachen der Kirchenzucht und Liturgie verlangt.“[3]) Der Text lautet: .... Aut legunt, si in his provinciis alius Apostolorum invenitur aut legitur docuisse. Quod si non legunt, quia nusquam inveniunt, oportet

[1]) So wurde z. B. an den Bischof von Tournai in Belgien folgende offizielle Antwort gegeben: „Wir können den hochwürdigen Herrn Bischof nur dazu ermuntern, die von ihm eingeführte Reform des gregorianischen Gesanges nach der Regensburger Ausgabe mit Kraft zu handhaben. Er möge keinen Wert darauf legen, was in Rom getan oder gesagt worden sei gelegentlich der Zentenarfeier in Rom. ... Der Hl. Stuhl wird immer demjenigen treu bleiben, was er selbst hat festgestellt, und sich niemals widersprechen.“ (Mgr. Ponzi, Substit. der S. Cong. RR.)

[1]) Reiffenstuel l. c. n. 25. p. 147.

[2]) Satolli, Disceptatio XIII. De auctoritate et iure patriarchali Rom. Pontif. super provincias occidentis.

[3]) Instit. I. ch. VI.

eos hoc sequi, quod Ecclesia Romana custodit, a qua eos principium accepisse non dubium est; ne cum peregrinis assertionibus student, caput institutionum videantur omittere.[1])

Und wird jetzt die Römische Kirche, da sie sich nach einer mühsamen Arbeit von mehr als tausend Jahren im wirklichen Besitze ihres heiligen Rechtes sieht, — wird sie jetzt diese endlich wieder errungene Einheit der liturgischen Gesetze preisgeben? Oder wird sie es tun, ohne ihr ernstestes Mißfallen und ihren großen Schmerz darüber kundzugeben? Gewiß nicht.

Ius primatus. — Die offizielle Ausgabe ist tatsächlich in kurzer Zeit von Bischöfen aller Länder und Sprachen angenommen worden; ohne vorherige Übereinkunft, ohne Besprechung, ohne diplomatisches Einverständnis. Was war der Grund dieser ebenso bereitwilligen als allgemeinen Übereinstimmung der bischöflichen Hierarchie? Ohne Zweifel war es der Gehorsam gegenüber dem päpstlichen Willen, die offizielle Ausgabe einzuführen („adoptare curent"); ihre Absicht war, die Vorzüge der Römischen Kirche damit anzuerkennen, öffentlich das Beispiel des Tridentinischen Konzils nachzuahmen und einen glänzenden Beweis des Vertrauens und der Hingebung an die höhere Einsicht und Weisheit des Apostolischen Stuhles in der Wahl der zu der erforderten Einheit notwendigen Mittel zu geben, mit einem Worte, ihre Absicht war, einen Akt der vollkommenen Unterwerfung unter die allerhöchste päpstliche Autorität zu betätigen; jener Unterwerfung, deren Grund die große Mehrzahl dieser nämlichen Bischöfe im Vatikanischen Konzil feierlich proklamierten. Die Akten der Provinzial-Synoden, die Diözesan-Statuten, die bischöflichen Bestimmungen legen davon ein beredtes Zeugnis ab. Diese freie und allgemeine Annahme kann als eine wichtige Tatsache, als ein providentieller Zug bezeichnet werden, der dem Dogma des Primates eine praktische Befestigung gibt. Es ist ein neuer Ring an der Kette der Überlieferung, welche lehrt: „quod R^mi locorum Ordinarii eorumque cleri verba exhortationis S. Pontificis loco mandati pie et religiose interpretari solent." (Decr. „Rom. Pontif.")

Es ist zugleich der beredteste Protest gegen die Lehre und die Praxis des achtzehnten Jahrhunderts, wo der Febronianismus dem Papste einen bloßen Ehrenprimat, keine Jurisdiktion über die Bischöfe zuerkannte. Der Febronianismus gestattete dem Papste höchstens einen Rat zu geben, ein Verlangen zu äußern, versagte ihm dagegen das Recht, Befehle zu erteilen oder im Gewissen zu verpflichten. Das Vatikanische Konzil verurteilte diese Lehre durch Feststellung des Dogmas vom Primat der Jurisdiktion wie es den Gallikanismus verurteilte in dem Dogma der Infallibilität.

Und was von den Worten Christi gilt: „Verba Christi facta sunt", das gilt auch von den Aussprüchen des Konzils; sie kommen vom Hl. Geiste und tragen die Wirkungskraft ihres Urhebers mit sich. Nun war der von Pius IX. gefaßte Plan der liturgischen Einheit in ihrem letzten Bestandteil (in dem liturgischen Gesange und der dazu erwählten Ausgabe) für die Kirche selbst die Veranlassung, gegenüber dem Dogma der päpstlichen Vollgewalt die vollkommenste Unterwerfung zum Ausdruck zu bringen, um so nicht so sehr einem strengen Befehl als vielmehr einem bloßen Wunsche des Hl. Vaters nachzukommen. Per un figlio divoto un desiderio della S. Sede è un commando e volentieroso l'adempie.

Diese Lehre, welche seit zwanzig Jahren von uns verteidigt wurde, und zwar auf Veranlassung der Ausgabe der libri chorici Ecclesiæ, finden wir zu unserer großen Freude feierlich ausgesprochen von den Vätern des Plenar-Konzils von Süd-Amerika i. J. 1899 und auf den nämlichen Gegenstand, den römischen Gesang, angewendet. Obedientiæ exemplum fidelibus nostræ iurisdictioni commissis præbentes nos Patres huius plenarii Concilii solemniter profitemur, fidem subiectionem et obedientiam per omnia exhibere Romano Pontifici Jesu Christi Vicario . . .; profitemur etiam cuncta decreta Pontificum Apostolicæ Sedis custodire." Damit diese Äußerung zur höchsten Vollkommenheit

[1]) C. 11. Dist. 11.

gelange, so fahren die mehr als fünfzig versammelten Bischöfe fort mit den Worten des Konzils von Bordeaux (1850): Quo plenius testatum faciamus, quali corde, mente et animo, Romano Pontifici, Pastorum Principi, omnium fidelium Patri, devoti simus et adhæreamus, nos Apostolicæ Sedis non tantum mandata recepturos, humiliter et quam diligentissime executuros, verum etiam monitis, consiliis et votis pie obtemperaturos esse declaramus ac spondemus.[1]) Bald darauf, als die Beratschlagungen über den Kultus stattfanden, wurde von den Vätern für die figurierte Musik die von der S. Congr. RR. am 7. Juli 1894 für Italien erlassene De Musica sacra ordinatio als verpflichtend hingestellt. In bezug auf den gregorianischen Gesang während der hl. Messe heißt es: Non attendere in Missæ celebratione ad cantum in Missali impressum . . . uti corruptela extirpanda. Adhiberi autem debent in cantu gregoriano editiones a S. Rituum Congregatione adprobatæ, vel exemplaria, quæ authentico testimonio Ordinariorum cum illis cohærent: das römische Graduale empfohlen.[2])

Und nun soll man glauben müssen, der Heilige Stuhl habe eine Ausgabe, welche unter solchen Umständen, mit solcher Gewährleistung von Fachkenntnis, Klugheit und Weisheit vom gesamten Episkopate angenommen wurde, so rasch wieder preisgegeben? Würde damit der Hl. Stuhl nicht sich selbst ein Zeugnis der Unfähigkeit ausstellen und sich selbst eines Mangels an Vorsicht und reiflicher Überlegung zeihen? Man hat sich nicht gescheut, öffentlich zu sagen: „Eine offizielle, für die ganze Kirche verpflichtende Ausgabe des kirchlichen Gesanges war in jener Zeit (1870) ein in jeder Hinsicht unzeitiges Unternehmen!" (Cfr. Rassegna Greg. p. 135). Schließt eine derartige Äußerung nicht eine Anklage ein? Und wenn diese Anklage den Hl. Stuhl zur Erkenntnis eines Fehltrittes einer privaten Kritik gegenüber gebracht hätte, müßte er dann nicht vielmehr beim gesamten Episkopate und bei der ganzen Kirche um Entschuldigung bitten, daß er die Bischöfe zur Annahme und Verbreitung dieser offiziellen Ausgabe und zur Verteidigung der päpstlichen Autorität in dieser Hinsicht nutzlos und ohne wichtigen Grund veranlaßt habe? Und wo bleibt in dieser Voraussetzung die Würde des Primates? Wie wird das Vertrauen auf die Weisheit des Hl. Stuhles, die Vollkommenheit des Gehorsams erschüttert werden? Wir zweifeln nicht daran, daß die Kritiker selbst an erster Stelle vor den Folgen ihrer Äußerungen zurückschrecken werden.

Wir müssen hier einen Irrtum beseitigen, der die Ursache einer Tätigkeit und eines Eifers ist, welche nicht secundum scientiam (wissenschaftlich) sind.

Der Apostolische Stuhl regelt die Liturgie nicht als ein Gelehrter, sondern vor allem als Custos fidelis depositi; apud nos enim inconvulsis radicibus vivit antiquitas.[1]) Als Besitzer dieses Depositum hat der Hl. Stuhl unbeschränkte Vollmacht, es für den praktischen Gebrauch nach seinem Ermessen zu verwerten; d. h. diese oder jene liturgische Formel aufzugeben und an deren Stelle eine andere zu setzen, welche er aus eigenem Antriebe und aus eigener Einsicht wählt (motu proprio). In der Ausübung dieser Vollmacht besitzt er die Standesgnade, bei den liturgischen Bestimmungen all dasjenige zu meiden, was dem Glauben und den Sitten entgegen ist, und alles, was die liturgische Würde beeinträchtigen kann. „Qua valde notanda praerogativa," sagt Bouix, „aliae ecclesiae carent." Der Gelehrte kann die Stufe der technisch ästhetischen Vollkommenheit bestimmen, welche ein liturgischer Gesang besitzt. Dem Apostolischen Stuhl ist es aber allein vorbehalten, diese Stufe zu bestimmen, insofern sie für die Verwertung im liturgischen Dienste nach den verschiedenen Seiten in Betracht kommt. Er bedient sich der Mithilfe der Archäologie, aber nicht immer und nicht unbedingt, sondern wenn und insofern er es für nötig hält; und falls der Hl. Stuhl sie nicht zu Rate zieht oder ihre angeblich wissenschaftlichen Schluß-

[1]) Concilium plenarium Americæ Latinæ 1899 Tit. III. C. I. n. 184, 185.

[2]) L. c. Tit. IV. c. IX. n. 445, 446.

[1]) c. 7. C. XXV. qu. 1.

folgerungen nicht annimmt, so ist die Kritik durchaus nicht berechtigt, die Bestimmung des Hl. Stuhles für unannehmbar zu erklären. Das war auch die Überzeugung D. Guérangers, als er schrieb: „Für die liturgische Reform bedarf „es nicht der gelehrten Fachkenner, sondern entschieden orthodoxer Gläubigen, d. h. orthodox in ihren Auffassungen, ohne Vorurteil und frei von der Macht des Systems; orthodox im Herzen durch wahre Frömmigkeit und den Geist des Gehorsams. Und indem er die Tatsache anerkennt, daß die liturgische Reform nicht immer der Ästhetik günstig war, ruft Guéranger den Kritikern entschieden zu: „Entweder hätte man es besser als Rom machen oder sich damit nicht befassen sollen"; und: „Ist auch die moderne Wissenschaft noch so weit vorangeschritten, so hat man darum noch nicht das Recht, die sehr reelle Wissenschaft des sechzehnten Jahrhunderts nicht anzuerkennen." Und noch kräftiger: „Rien ne nous empêche plus aujourd'hui d'appeler persécution de l'Eglise toute politique séculière [resp. toute critique] qui la veut contraindre soit de retenir telle forme à laquelle elle juge à propos de renoncer, soit d'embrasser telle autre vers laquelle son propre mouvement la porte."[1] Die positive Aufgabe des Gelehrten ist nach Benedikt XIV.: „Debita cum modestia et gravi fundamento difficultates exponere, ut earum veritatem et robur perpendat, si quando manus iterum admoveatur ad correctionem." Und an einem anderen Ort: Constitutiones ad illam (disciplinam) pertinentes, quæ sacros respicit ritus, ceremonias, sacramenta, clericorum vitam: hæc omnia a Pontificis auctoritate omnino dependent." Das ist das Primatsrecht; die Schlußfolgerung ist: „Ideoque Apostolicæ Sedis decreta, quæ circa ea prodire contingat, inferiorum iudicio et censurae nullo modo subjecta esse debent."[2] Also ist die Zensur der Kritiker „unzeitiges Unternehmen", „bedauernswerte Arbeit", „schlimmste Frucht der Renaissance", ein Übergriff in die Rechte und Vorzüge des Primates; sie

[1]) Instit. Lit. II p. 5.

[2]) De Syn. diœc. L. IX c. VIII n. 3.

ist beleidigend für den hehren Custos sacri depositi, den man der Untreue an seiner providentiellen Sendung zeiht; beleidigend für den Besitzer des Depositum, dem man sich nicht scheut, damit einen Vorwurf zu machen, er habe seinem eigenen Besitztume geschadet (Cfr. Decretum 14. April. 1877 (Decr. authent. n. 3830).

Und wir sollten nun glauben, ein Partikularreskript des Papstes habe diese ganze Unordnung gebilligt? Wir berufen uns vielmehr auf den kanonischen Satz: „Romanus Pontifex potius quod prædicatum est usque ad animam et sanguinem confirmare debet."[1]) Und wir können mit Recht behaupten, derartige Äußerungen schaden geradezu der Sache unserer Gegner am meisten. Bekannt ist das berühmte Wort eines Prälaten auf dem Vatikanischen Konzil, des Mgr. Cousseau, Bischofs von Angoulême. Als die Gallikaner die Entscheidung der Infallibilitätsfrage aufgehoben wissen wollten unter dem Vorwande, sie sei nicht zeitgemäß, antwortete er: „Quod inopportunum dixerunt, necessarium fecerunt."[2]) Ähnlich können wir sagen: Sanctæ Sedis editionem „immaturam", „deplorabilem", dixistis, eius retractationem impossibilem fecistis"; unmöglich, ja für längere Zeit, nach dem Worte Benedikts XIV.: „Si quando manus iterum admoveatur ad correctionem."[3])

[1]) c. 6. C. XXV. qu. 1.

[2]) Le Cardinal Pie par Mgr. Baunard II. p. 395.

[3]) Den für jeden katholischen Kritiker einzig richtigen Standpunkt hebt ein hervorragender französischer Gelehrter, P. Dechevrens, hervor.

„Pour ce qui me concerne, respectueux avant tout des décisions de l'autorité romaine, la seule légitime en ces matières, je me renferme dans le terrain scientifique, historique et artistique, sans prétendre à autre chose qu'à ramasser les documents qui peuvent servir à résoudre enfin la question du chant grégorien et de sa vraie nature, dans les siècles, où il n'avait rien perdu encore de ce qu'il fut à l'origine. Je ne fais pas une édition nouvelle, en opposition avec l'édition officielle; tout au plus en prépare-je les matériaux, si jamais il plaît à la Sacrée Congrégation des Rites de reviser l'édition actuelle d'après les meilleures données de l'histoire et de la science musicale. La tâche est déjà assez grande pour n'en vouloir pas d'autre, et elle reste dans les limites tracées par l'autorité elle-même. Je m'y tiendrai."

II.

Interpretatio, quae stat pro validitate actus est regina aliarum interpretationum.

Es wird jetzt ein Leichtes sein, die Beweise „einer unanfechtbaren Logik“ (Rassegna Greg. p. 135) zu prüfen, welche derogatorisch die Kraft des in Frage stehenden Breve dartun sollen.

I. Die meisten Beweise lassen sich auf ein Argument a contrario zurückführen:

1. Der Papst lobt sehr in seinem Breve den Gebrauch der nicht offiziell erschienenen Ausgaben des Chorals. Also hat er den offiziellen Büchern seine Anerkennung entzogen.

2. Der Papst hat ein Exemplar des „Liber gradualis“ von Dom Pothier einem Seminar in Italien geschenkt. Wie ist das zu vereinigen mit usw.?

3. Man sagt, Pustet habe wegen Verlängerung der Dauer seines Privilegs angefragt, und diese sei ihm verweigert worden. Also will der Heilige Stuhl seine Ausgabe nicht mehr.[1])

4. Man hat in Rom alles mögliche versucht, um die offizielle Ausgabe obligatorisch zu machen. Umsonst.

5. Kardinal Satolli, Präfekt der Congregatio studiorum, hat das Studium und die Pflege der alten Melodien warm empfohlen. Dieses scheint nicht zu stimmen mit den früheren Äußerungen des Hl. Stuhles. Ergo . . . . . (neppure un Cardinale di S. Chiesa [Card. Satolli] avrebbe potuto assicurare). (Rassegna Greg. l. c.)

6. Die Antwort der S. Congr. Rituum an den Pariser Verleger ist mit der Aufrechthaltung der Dekrete nicht zu vereinbaren.

[1]) Nebenbei sei dieses „man sagt“ als eine Verleumdung des berühmten und edlen Verlegers zurückgewiesen, der ja 16. Febr. 1893 zugunsten Frankreichs freiwillig auf sein Privileg verzichtete. „Vous me feriez le plus grand plaisir“, schreibt Pustet an die Typologie Tucker von Paris, „si vous vouliez vous-même profiter de mon désistement loyal sur mon privilège en faveur de la France et réimprimer pour votre compte l'un ou l'autre livre de ce plain-chant officiel.“ (Revue Typ. Tucker Vol. VI. n. 282. 25. Déc. 1893.)

7. Mehrere französische Kongregationen von Priestern und Ordensleuten, selbst in Rom, kommen dem Wunsche des Hl. Stuhles nicht nach.

8. Mitteilung des Heil. Vaters (si degna manifestare) an S. Em. den Kardinal-Vikar in der Audienz des 12. Januar 1901: „Completa libertà di eseguire le melodie solesmensi, annunziando insieme, che non si sarebbe fatto alcun altro decreto.“

Das sind die den Dekreten entgegenstehenden Tatsachen und Äußerungen, welche deren rechtliche Verpflichtung aufheben sollen.

Wir antworten: Gewiß ist der Beweis a contrario an und für sich nicht geringzuschätzen; allein Beweiskraft hat er nur unter gewissen Bedingungen, die aber in unserm Falle nicht vorhanden sind. Denn:

a) „Ut argumentum a sensu contrario in iure sit validum, requiritur, quod desumatur ex aliquo eorum quæ in dispositione ponuntur causative, i. e. ut principaliter moventia ad disponendum; secus ubi aliquid ponitur narrative, exemplificative seu modaliter, quia tunc inde non capitur argumentum a contrario. Nam ut generaliter tradit glossa marginalis: ex verbis narrativis facti non est licitum arguere.“

Die erwähnten Tatsachen und Mitteilungen sind gerade das, was der Kanonist im angeführten Texte ausschließt. Aus solchen Tatsachen oder Erzählungen argumentieren wollen, hieße demjenigen recht geben, der aus der Tatsache, daß der Papst oder der Präfekt der Ritenkongregation eine Rubrik des Missale oder des Zeremoniale unbeachtet läßt, den Schluß zieht, daß jene Rubrik damit ihre bindende Kraft verloren habe.

b) Damit der Beweis a contrario gültig sei, „requiritur ulterius quod exinde non resultet iurium correctio. Nam quando de opposito eius, quod per tale argumentum a sensu contrario infertur, extat clara decisio iuris in oppositum, iurium enim correctio veluti odiosa pro possibili est vitanda, neque indu-



cenda per tacitos et subinauditos intellectus."[1])

Nun fragen wir: Sind die Dekrete, welche die ausschließliche Authentizität der offiziellen Ausgaben verbürgen, klar und deutlich oder nicht? „Eam tantum uti authenticam habendam . . . . . memorati decreti [Rom. Pontif.] vim firmam ratamque esse decernimus . . . .!" (Leo XIII. 3. Mai 1884).

Und will man ein treffendes Beispiel einer Beweisführung haben, welche gegen oben angeführte kanonische Dialektik verstößt, so finde hier ein sehr lehrreiches Dilemma seinen Platz: „Entweder besteht das Dekret 1894, und dann hat Leo XIII. dagegen gefehlt, oder aber die Entscheidungen des Jahres 1901 bilden die Form, die Rom gewählt hat, um — ohne sich formell zu widerrufen, was es aus wichtigen Gründen fast nie tut — zu verstehen zu geben, daß es nunmehr eine andere Praxis vorziehe. Sapienti sat!" (Greg. Rundschau N. 11. 1902, S. 151, Note.)

Wir antworten: 1) Besteht das Dekret von 1894, so hat Leo XIII. nicht dagegen gefehlt durch die Veröffentlichung des Breve „Nos quidem", sondern es mit aller Bestimmtheit und Entschiedenheit anerkannt und in Kraft erhalten. Mit aller Bestimmtheit, indem dem Breve alle die notwendigen Eigenschaften fehlen, welche einem Rescriptum particulare gegen ein Decretum generale Kraft verleihen können; mit aller Kraft, indem er dem Breve die Klausel hinzufügt: Salva obedientia.

2) Indem er zugibt, daß das Dekret von 1894 nicht formell widerrufen ist, gibt der Verfasser des Dilemmas selbst den eigentlichen Grund an für dessen Fortbestand. Ein stillschweigender Widerruf (per tacitos intellectus) ist kein Widerruf. Also besteht das Dekret in voller Kraft. Dagegen müssen die besonderen Tatsachen, die angeblichen Mitteilungen, welche dem Dekrete in irgend einer Hinsicht entgegenzustehen scheinen, vielmehr durch stillschweigende Voraussetzungen und Änderungen im Sinne des bestehenden Rechtes erklärt werden. (Per subauditionem sive sensum subauditum.) So will es die kanonische Hermeneutik, wie wir bald sehen werden.

c) „Requiritur imprimis, quod ex tali argumento a sensu contrario absurdum vel inconveniens non sequatur." (n. 407.)

In unserem Kommentar des Breve haben wir nicht unterlassen, von dem Argumente ex absurdis Gebrauch zu machen. Wir nehmen es nur gegen die Einwürfe der Nr. 5 und 8 wieder auf. Wenn die Errichtung der Academia gregoriana durch die Congregatio studiorum und das ermunternde Schreiben des Kardinal-Präfekten zum Zweck hätten, die offizielle Ausgabe zu beseitigen und den traditionellen Gesang für den allgemeinen liturgischen Gebrauch gutzuheißen, so würde damit diese ehrwürdige Kongregation und deren ausgezeichneter Vorstand eines Übergriffes in die Rechte der Congregatio Rituum geziehen.[1])

Ein ähnliches Absurdum findet man in Nr. 8, wonach der Kardinal-Vikar „qui Papam non quoad regimen universalis Ecclesiæ repræsentat, sed qua Episcopum Romanum",[2]) als Organ gewählt wäre für eine das Ius commune betreffende und der Kompetenz der S. Congregatio Rituum zustehende Sache.

Überdies ist das eine sonderbare Audienz, ein unicum sui generis.

a) Erst anderthalb Jahre nach dem Tage, an dem sie stattfand, kommen wir zur Kenntnis ihrer Existenz. Der so wichtige Inhalt wird uns bekannt gemacht nicht durch den Papst selbst in offizieller Form an die ganze Kirche; nicht durch den Kardinal-Vikar an seine respektiven Untergebenen, sondern mittels einiger Organe der Presse ohne offiziellen oder offiziösen Charakter, ja sogar nur Organe der Opposition. Wahrhaft, eine sonderbare Audienz! —

b) Die ganze Geschichte dieser Audienz, prout iacet, wird dem Reich der

[1]) Reiffenstuel I. L. I., Decret. Tit. II. De const. § XVI. De Regulis in legum interpretatione generatim observandis. n. 409.

[1]) Vergl. für den Rechtskreis der S. Congreg. studiorum: Santi, L. I. T. XXXI. n. 33—35.
[2]) Santi, l. c. Tit. XXVIII. n. 37.



Fabeln überwiesen werden müssen durch die kraft des Dekrets Urbis et Orbis vom 16. Febr. 1898 i. J. 1901, viele Monate nach dem Breve und der Audienz erneuerte Promulgation des Dekrets „Quod S. Aug.“ von neuem approbiert und als authentisch erklärt, mit abrogatorischer Kraft gegen alles Vorhergehende, was mit dem Dekret in Widerspruch sein könnte. Quæ contra leges fiunt pro infectis habentur, halten wir mit den Canones.[1])

Doch es sei so; vergessen wir einen Augenblick diesen Stand der Sache und unterstellen wir, die S. Congr. R. sei es müde geworden und wolle sich die Sache nicht mehr angelegen sein lassen. Dann bleibt aber noch die Congregatio Episc. et Regul., von der Kardinal de Luca schreibt: „Habet ista Congregatio latas habenas agendi etiam de illis negotiis, quæ aliarum Congregationum particularia sunt.“[2])

Es würde ihr zustehen, zu untersuchen, inwiefern die Rechte des Episkopates und des Römischen Patriarchates in dieser Frage gefährdet sind; inwiefern das Verhalten der Ordensgenossenschaften und der Vereine von Weltpriestern, das zum Beweise gegen die Aufrechthaltung der päpstlichen Dekrete angeführt wurde, sich mit dem Gehorsam gegen die Kirche vereinigen läßt. Denn, obgleich kein debitum legale ex præcepto formali für Adoptierung der römischen Ausgabe besteht, so gibt es doch ein debitum morale, ein debitum positivum ex honestate, die römischen Sangweisen antreten zu wollen, tempore opportuno; gibt es auch ein debitum morale negativum, die Wünsche des Heil. Stuhles nicht zu durchkreuzen oder die Adoptierung, welche man nicht will, bei anderen zu hindern. Und dieses debitum negativum ist de stricto iure gegenüber dem Heil. Stuhle. Daher wäre es schließlich Sache der Congregatio S. Officii, zu urteilen über die Zulässigkeit einer systematischen Widersetzlichkeit gegen die Congregatio Rituum, falls diese Opposition ihren Kampf gegen die römische Ausgabe fortsetzen will.

Was Nr. 6 anbetrifft, ist bloß zu bemerken, daß der Pariser Verleger um die Erlaubnis gebeten hat, die traditionellen Gesänge drucken zu dürfen, ein Recht, das ihm seit einem Jahrtausend zusteht; denn niemals war es verboten, sie zu drucken. Man hat ihm dazu noch erlaubt, auch die offizielle Ausgabe, servatis servandis, dem Drucke zu überliefern; wiederum eine Erlaubnis, deren er sich seit acht Jahren erfreute, dank der freiwilligen Verzichtleistung des Herrn Pustet auf das Druckprivileg zugunsten Frankreichs (seit 1892). — Und eine derartige harmlose Antwort an einen Pariser Verleger wäre im stande, authentische päpstliche Dekrete, selbst späteren Datums, zu vernichten?!

Auf Nr. 7 antworten wir: „Potius legibus standum quam exemplis.“ In unserem Kommentar führten wir das erbauliche Beispiel der Prêtres de S. Sulpice und die Mahnung des heil. Karl Borromäus an die Schüler des heil. Philipp Neri an: also Beispiel steht gegen Beispiel; welches empfiehlt sich zur Nachahmung? — Und kann es denn so sehr wundernehmen, daß die Gegner, selbst in Rom, etwas laut ihre Stimme erhoben haben? Hat denn nicht auch der Amerikanismus selbst eine Zeitlang hervorragende römische Persönlichkeiten und die angesehenste römische Zeitschrift in die Irre geführt? Oder hat vielleicht Pius IX. deswegen an diesem Systeme einiges Gefallen gefunden? Die Wahrheit ist, daß er sich nur durch seine Milde bestimmen ließ, den Zensor seine Ungnade nicht besonders fühlen zu lassen, der solche Ungeheuerlichkeiten hatte passieren lassen. „Thesis“ — so lautet ein Zeugnis des Kardinals von Reisach — „quam ille [Hecker] in Civiltà cattolica vulgavit, Summo Pontifici valde displicuit, qui censorem obdormivisse videri dixit.“[1])

Und was bedeuten in Rom die einzelnen nur etwas scharf intonierten Stimmen, gegenüber der „gran voce di Roma,', wie sich der verstorbene Kardinal=

[1]) c. 12. C. 25. qu. 2.

[2]) De relat. ad curiam, P. II. Disc. 16. n. 24.

[1]) Annales Congr. Ss. Red. Prov. Americ. vol. III. p. II. p. 93.



Vikar Parocchi mit berechtigtem Stolz ausdrückte? die Stimme des offiziellen Rom! die Stimme der vereinigten Kardinäle der S. Congr. R., welche i. J. 1894 „unanimi sententia“ die römische Ausgabe aufs neue sanktionierten; die „gran voce“ der 53 Bischöfe von Süd-Amerika, welche i. J. 1899 unter Beratung und Mithilfe von acht vom Papst deputierten römischen Konsultoren, alle ausgezeichnete Theologen und Juristen, und unter Präsidium eines päpstlichen delegierten Kardinals die „editio Gradualis a S. Congr. RR. acuratissime revisa, approbata atque authentica declarata“ den respektiven Diözesen empfohlen und anno 1900 das Dekret „Quod S. Aug.“ durch die Acta Concilii Plenarii promulgierten. Romae. Typis Vaticanis. Appendix n. LXXXII.

Fügen wir hiezu was der Fortsetzer des Ferraris, P. Bucceroni S. J. getan hat, welcher die zwei Dekrete „Roman. Pontif.“ und „Quod S. Aug.“ in demselben Jahre 1900 der Bibliotheca Canonica, einverleibte, nicht als ein antiquarisches Dokument, sondern als die lebendige Norma des Cantus liturgicus (ad v. Cantus), — und wir haben vor uns das Roma, das sich selber ehrt! —

Umsonst bringt man das Alter jener Melodien und die Überlieferung als Gegengrund vor. Das monastische, von Paul V. approbierte Brevier der Benediktiner hatte dem Brevier Pius' V. vieles entlehnt: eine Tatsache, die D. Guéranger selbst mit Freude feststellt: „Le génie bénédictin a semblé toujours porté vers les habitudes romaines.“ [1]) Nichtsdestoweniger meinten die puritanisch angehauchten Benediktiner von Clugny im 17. Jahrhundert besser zu tun, ihre liturgischen Gebete ganz und gar auf die Form des Zeitalters ihres Stifters zurückzuführen. „Pensaient-ils donc“, bemerkt aber mit Entrüstung D. Guéranger, „que ce saint patriarche, revenant au monde après mille ans, eût voulu, sous le prétexte de rendre l'office de ses moines plus conforme à celui du VI siècle, briser tous les liens que cet office avait, par le laps du temps, contracté avec celui de l'Eglise universelle?“ [1])

Viel mehr dem Geiste ihres glorreichen Stifters und ihres Ordens entsprechend handelten also die Benediktiner der Abtei St. Jones (Collegeville, Minnesota) in Amerika, die vor kurzem in ihrem Vesperale Romano-Monasticum die Melodien der römischen Reform ihren eigenen Überlieferungen vorgezogen haben. „Tutius nobis visum est“ — erklären sie, ohne damit die Freiheit anderer zu schmälern — „tutius nobis visum est has melodias ita revisas, ab ipsa Ecclesia nobis oblatas, præferre aliis versionibus, etsi antiquitatis vel traditionis nimbo forte præstantioribus, ut a parte nostra unitati etiam hac in re ab Ecclesia tam vehementer desideratæ obsecundemus et in libris choricis Ecclesiæ pro futuro recursum securum habeamus ad probandam integritatem cantus ex fonte inturbido derivati.“ [2])

Dieses Beispiel, das sich ebenso auszeichnet durch edlen Freimut, als Erhabenheit der Gesinnung, kann nicht ohne Nachahmung bleiben; dazu berechtigen uns die früheren Äußerungen des Heil. Stuhles auf liturgischem Gebiete, daß er dieses Beispiel „con molta consolazione“ vernehmen wird [3]). Prüfen wir hier noch ein anderes schönes (!) Beispiel. In Nordamerika, sagt man, hat Kardinal Gibbons dem Hl. Vater versprochen, zunächst in seiner Diözese den traditionellen Gesang einzuführen. — Glaube, wer das will! — Die vier Provinzialkonzilien von Baltimore, Cincinnati, Milwaukee haben die offizielle Ausgabe adoptiert für alle Diözesen der Vereinigten Staaten. Beim letzten Plenarkonzil von Baltimore mahnte der Hl. Vater seinen delegierten Vertreter, den heutigen Kardinal Gibbons, die Beratschlagungen des Konzils dahin zu leiten, nämlich: ad ecclesiasticam disciplinam confirmandam, ad diœcesium statum ita ordinandum, ut proprius ad commune Ecclesiae ius, qua-

[1]) Instit. liturg. II. p. 109.

[1]) L. c. p. 110.

[2]) Musica sacra n. 3. 1903.

[3]) Decreta authentica n. 51. Austria, n. 249. Montis Ferrati.



tenus fieri potest, accedat[1]) . . . Nun ist durch oben genannte Konzilien für den liturgischen Gesang das Ius commune schon 25 Jahre in possessione. Kann man nun im Ernst von dem Kardinal annehmen, „er habe mit dem Heil. Vater eine Verabredung getroffen, das bestehende Ius niederzureißen?" Soll er nicht beim Hören eines solchen Märchens einfach mit Papst Gregor I. erwidern: si ea destruerem quæ antecessores nostri statuerunt non constructor, sed eversor esse iuste comprobarer.[2])

II. Man hat uns vorgeworfen, in unserm Kommentar die Tragweite des Breve unterschätzt, den Sinn restringiert zu haben. Wir behaupten dagegen, daß unsere Auslegung durchaus den Regeln der kanonischen Exegese entsprach. Wenn, wie wir mehr als genügend dargetan haben, das Breve als Rescriptum particulare zwei päpstlichen Dokumenten höherer Art gegenübersteht; wenn die Bedingungen, die das Breve erfüllen muß, um frühere Bestimmungen aufzuheben, diesem Breve in zweifacher und dreifacher Hinsicht fehlen, wie wir bewiesen haben: so bleibt unsere Auslegung die einzig richtige. Dato non concesso, daß das Breve einen gewissen Zweifel oder eine Wahrscheinlichkeit zulassen könnte; in diesem Falle gilt „Iurium correctio veluti odiosa non est asserenda absque necessitate; talis autem necessitas non intervenit, quoties locum habere potest conciliatio jurium per commodam verborum interpretationem. In tantum est vitanda, ut recedendum sit a propria significatione verborum, et hæc sint inproprianda. Si fieri potest etiam per subauditionem sive sensum subauditum; idque procedit etiamsi lex posterior contraria habeat clausulam derogatoriam: non obstante, adhuc non sumitur correctio, si potest fieri conciliatio;[3]) siquidem non facile credendum est, quod Romanus Pontifex (qui iura tuetur) constitutionem, prius magnis vigiliis multaque sollicitudine excogitatam bonoque communi utilem repertam, uno verbo obscuriori et absque clara expressione subvertere atque revocare voluerit. Si enim eam revocare voluisset, hoc ipsum expressisset."[1])

Aber, so hat man noch bemerkt, das Breve ist allgemein und macht keinen Unterschied zwischen dem römischen und dem traditionellen Gesang. Nun ist es ein elementarer Grundsatz des Rechtes: „ubi lex non distinguit, nec nos debemus distinguere." (Rassegna Greg. p. 137.)

Wir antworten: Admissa maiori, distinguo minorem. „Nec nos debemus distinguere", nämlich: „nisi per aliud distinguatur." „Nam secus erit dicendum, quando una lex distinguitur seu declaratur per aliam legem, specialiter loquentem. Lex nova, quantumcumque generaliter et indistincte loquens, tamen debet intelligi ac distingui secundum leges antiquas speciales.[2]) Nun sind die früheren Dekrete speziell und sie erkennen bloß den römischen Gesang als authentisch an: „Eam tantum uti authenticam habendam esse." — Speziell ist auch der zweite Brief an D. Pothier, worin der Papst das Liber gradualis dieses Autors aus dem Ius commune ausschließt. (Acta S. Sedis vol. XVI. 1884.) Folglich ist das Breve allgemein, und das ist gerade seine schwache Seite. Damit das Breve auf die ihm entgegenstehenden Dekrete zurückwirke, müßte es ebenso speziell sein als diese letzteren, es müßte formell das Breve „Quamquam" widerrufen und die Ausschließung des Liber gradualis beseitigen.

Unter unsern Gegnern in dieser Streitfrage zeichnet sich besonders die Zeitung ‚La Verona fedele' (26. Sept. 1902) durch Entschiedenheit und Offenheit aus. „Riassunti così in breve gli argomenti principali del Bogaerts, a) parebbe a tutta prima che niente si potesse respondere, stantechè le argomentazioni hanno tutta l'apparenza di vere, proprie e giuste; b) ma del resto apparisce che nella trattazione deve aver impiegato la mente non solo, ma ancora i denti per tirare tutta la ra-

[1]) Litteræ Apost. 4. Jan. 1884.
[2]) c. 4. C. 25. qu. 2.
[3]) Reiffenstuel, Proœmium n. 208. L. I. Tit. II. § XIX. n. 495/2, 494/1, 492.

[1]) Ibid. n. 501.
[2]) Reiffenstuel, l. c. § XVI n. 399.

gione da una parte; c) e questo è difetto."

Von diesen Bemerkungen nehmen wir die erste dankbar an. Wir unsererseits schätzen die Arbeit des gelehrten Professors, der die Mühe nicht gescheut hat, unsern Kommentar gründlich zu prüfen und seine Meinung über dessen dialektischen Wert mit aller Aufrichtigkeit auszusprechen. Was die zweite Behauptung betrifft, bemerken wir, daß unsere restriktive Deutung des Breve einzig darin besteht, daß wir dem Dekrete seinen ausschließenden Sinn wahren; im übrigen haben wir dem Breve eine weitere Erklärung gegeben, als sonst jemand versucht hat, es zu tun, jedoch innerhalb der Grenzen des Rechtes. Die dritte Behauptung weisen wir entschieden zurück; das Breve ist uns vielmehr zum Danke verpflichtet. Man bemerke doch, daß gerade unsere Auslegung dem Breve seinen Fortbestand sichert; ohne sie würde es zu der Klasse der Apokryphen, der **Rescripta vitiata in forma**, der wertlosen Papiere herabgesunken sein. Rescriptum meretur effectum quod cum iuris et legum ratione concordat.[1])

Es muß also als eine Fälschung der heil. Canones bezeichnet werden, das Breve „Nos quidem" die „Magna charta" der Choralfrage zu nennen oder den Meilenstein, der einen Zeitraum einer ganzen Generation abschließt und ein Ende macht an disziplinären Maßregeln, welche man unerschütterlich geglaubt hatte. (Rassegna Greg., Wissenschaftliche Beilage der Germania, 22. Mai und 5. Juni 1902.) Nach unserer kanonischen Darlegung zeigt sich das Breve in seiner wahren Gestalt, ohne übertriebene Ansprüche, als ein Reskript im diminutiven Sinne, das weder eine spezielle Gunst, noch ein spezielles Recht verleiht. Es ist ein Beweis des Wohlwollens: „benevola actio gaudium tribuens capienti",[2]) diesmal den Autoren der Paläographie erwiesen, wie es der nämliche Papst Leo XIII. am 6. April 1885 den Mitgliedern der päpstlichen Kommission gegenüber getan mit den Worten: „mandatum curavistis diligenter, ut erat dignum hominibus officii sui perstudiosis, itemque intelligenter et docte, ut decebat musicos eruditos eaque in arte præclare exercitatos. Has igitur visum est ad vos litteras dare, ut intelligatis, valde Nobis probari operam vestram in re cum primis utili, tot annos tam laudabiliter consumptam."[1])

Das Breve ändert also nichts am Ius commune und legt der friedlichen Annahme der päpstlichen Ausgabe nichts in den Weg; es nimmt keine Stellung zu den wissenschaftlichen Erörterungen, es läßt ihnen vielmehr freien Spielraum für die Zukunft. Es billigt keineswegs die Zensur, welche eine den kanonischen Regeln widersprechende Kritik gegen die päpstliche Ausgabe ausgeübt hat; es enthält keine Gutheißung der Verbreitung der traditionellen Gesänge zum Nachteile der offiziellen Ausgabe; es ist in keinem Punkte mitschuldig an der Opposition, gegen welche die Ritenkongregation immerfort protestieren mußte. Nein, die wahre **Charta magna** ist das Dekret: „**Quod S. Augustinus**", das, wie jedes allgemeine Gesetz, „censetur lata cum clausula derogatoria erga rescripta in posterum emananda, quando in his non fit expressa mentio."[2])

Nach diesen Begriffen des kanonischen Rechtes soll der Klerus sich leiten lassen und „die falschen Erklärungen" und augenscheinlichen Gegengründe prüfen nach den altehrwürdigen, gesunden Regeln der kanonischen Interpretation: Interpretatio, quæ stat pro validitate actus, est regina aliarum interpretationum.[3])

Wittem (Holland). **J. Bogaerts**, C. Ss. R.

[1]) c. 16. C. 25. qu. 2.
[2]) Reiffenstuel, tit. III. § 1. n. 18.

[1]) Decret. auth. n. 3830.
[2]) Reiffenstuel, lib. I. tit. II. § 31. n. 523.
[3]) Reiff. l. c. § XVI. n. 394.

Ein Kapitel aus P. Meinrad Spieß

verdient als Beleg für die tüchtige Schulung im Kontrapunkt, welche den Kirchenmusikern am Anfange des 18. Jahrh. besonders in den Klosterschulen geboten wurde, heute wiederum aufgefrischt zu werden.

P. Meinrad Spieß ist am 24. August 1683 zu Honsolgen (Bayerisch-Schwaben) geboren, trat 1702 in die schwäbische Reichsabtei Irsee, wurde 1708 zum Priester geweiht und 1710 von seinem Abte zur musikalischen Ausbildung zu dem churfürstlichen Kapellmeister Jos. Ant. Bernabei nach München geschickt. Von 1712 bis zirka 1750 war er Musikdirektor des Stiftes und starb am 12. Juli 1761.[1])

Sein einziges theoretisches Werk führt den langatmigen Titel: | Tractatus | musicus | compositorio-practicus. | Das ist, Musikalischer | Tractat, | In welchem alle gute und sichere Fundamenta zur Musicali- | schen Composition aus denen alt- und neuesten besten Autoribus herausgezo- | gen, zusammen getragen, gegen einander gehalten, erkläret, und mit untersetzten Ex- | emplen dermassen klar und deutlich erläutert werden, daß ein zur Musique geartetes, und | der edlen Musicalischen Composition begieriges Subjectum oder angehender Componist | alles zur Praxin gehöriges finden, leichtlich, und ohne mündliche Instruction begreif- | fen, erlernen, und selbst mit vollkommenem Vergnügen zur würcklichen | Ausübung schreiten könne, und därffe. | Samt einem | Anhang In welchem fast alle, sowohl in diesem Werck, als auch | in andern Musicalischen Schrifften in Griechisch- Lateinisch- Welsch- Fran- | tzösisch und Teutscher Sprach gebräuchliche Kunst- und andere gewöhnlich- vor- | kommende Wörter nach Ordnung des Alphabets gesetzt, und | erkläret werden. | Herausgegeben von | R. P. Meinrado Spiess, | Des ohnmittelbahren Freyen Reichs-Stüffts, und Got- | tes-hauses U. L. F. in Yrrsee O. S. P. Benedicti Profess, Capitularn, | und Sub-Priorn. | Auch | Der Löbl. correspondirenden Societæt Musicalischer Wissenschafften in Teutschland Mitglied. Opus VIII. | Augspurg, | gedruckt und verlegt bey Johann Jacob Lotters seel. Erben, 1746.

Dasselbe ist dem Reichsstifts-Abte Anselm des Benediktinerklosters „Ottobeyren" gewidmet unter dem 18. Okt. 1745 und mit einer interessanten „Vorrede an den günstigen Leser" versehen; auf dem zweiten Blatt nach dem Titel ist das gemütliche, sympathische Bild des Autors mit einer dem Geschmacke jener Zeit entsprechenden Umrahmung in Stich dargestellt.

Wenn auch Adam Hiller (1728—1804) über dieses Buch des P. Meinrad das harte Urteil fällte: „Man müsse es aus dem Deutschen erst ins Deutsche übersetzen", so ließ er ihm die Ehre, daß es tüchtig und klar das Thema behandle und eine vortreffliche Arbeit sei. Was den Stil anbelangt, war eben P. Meinrad ein Kind seiner Zeit; man kann an seiner biederen und geraden Redeweise heute sogar Vergnügen empfinden.

Aus dem Index capitum ergibt sich der Inhalt: 1. Von der Music überhaupt. 2. Von der wesentlichen Beschreibung, und zweyfacher Eintheilung der Music. 3. Woraus die Musica ihre Principia ziehe. 4. Von dem Sono, oder Tono Musico. 5. Von den musicalischen Intervallen. 6. Vom Matthematischen Verhalt aller Intervallen. 7. Wie die Intervalla auf dem Monochord gezeuget werden. 8. Von denen Con- und Dissonantzen. 9. Von denen Bewegungen, und Sprüngen. 10. Von unterschiedenen Gattungen der Ton-Arten. 11. Von denen versetzten Ton-Arten. 12. Von den alten und neuen Ton-Arten. 13. Wie viel Modi Musici zu bestimmen. 14. Von den 12. Tonis, oder 6. Haupt-Modis M. 15. Vom Choral-Gesang, und desselben 8. Tonen. 16. Von denen Wexel- und durchgehenden Noten. 17. Von der Syncopation. 18. Von den Bündung- und Auflösungen.

[1]) Siehe P. Utto Kornmüllers Lexikon der kirchlich. Tonkunst, 2. Aufl., II. Teil, Biographisches, Regensburg, A. Koppenrath 1895, Riemanns Musiklexikon, R. Eitners Quellen-Lexikon, 9. Band und Fétis, *Biogr. universelle.* In letzteren sind auch die veröffentlichten Kirchenkompositionen von P. Meinrad aufgezählt.

19. Von den Cadentzen; und Clausulen. 20. Von denen Contra-Notisten, und Contrapunctisten. 21. Vom Contrapunct in genere. 22. Vom einfachen Contrapunct. 23. Vom Doppel-Contrapunct. 24. Von denen Ein- und Abschnitten. 25. Von der Invention, Disposition, und Elaboration. 26. Von den Fugen. 27. Von denen Musicalischen Figuren. 28. Von denen Musicalischen Compositions-Arten. 29. Von der Rhythmopæia 30. Vom Unharmonischen Querstand, oder Relatione non Harmonicâ. 31. Es werden die gar zu grelle Ausweichungen aus den angenommenen Ton-Arten untersucht. 32. Es werden etwelche theils verdächtig und verworffene, theils zuläßige Gäng, Sprüng, und Sätz examiniret. 33. Das wichtigste des Styli Theatralis wird erkläret. 34. Von den 3. wesentlichen Stücken, so einen Componisten gut machen.

S. 161 bemerkt er über den „Kirchenstil": „Unter diesen 3. Stylis (Kirchen-, Kammer- und Theaterstil) gebühret undisputirlich der erste Rang und Vorzug dem Stylo Ecclesiastico, oder Kirchen-Styl, welcher, gleichwie der Haupt-Zweck, Zihl und End Musices, so in Aufmunterung und Antrieb zum Lob und Ehr GOttes bestehet, durch diesen meistens erreichet wird, also auch mit möglichster Sorgfalt, Fleiß und Arbeit sollte geführet und betrieben werden. Heut wird er, dieser Stylus, auf 2. Arten aufgeführet, nemlich, *Alla Capella*, und *Modo Mixto*, oder vermischte Art. Die Wort *à Capella* haben ursprünglich ihren Namen her von den Oratoriis, oder Capellen grosser Herren, Päpst, Kaysern, Königen ꝛc. in welchen Capellen bey ersten Zeiten die Messen, Offertoria &c. in Contrapuncto, ohne Orgel und andere Instrumenten abgesungen worden; und ist nachgehends dieser Stylus in denen Cathedral- Collegiat- und anderen Kirchen eingeführet worden. Wie dann auch in Advent- und Fasten-Zeiten nicht ohne grosse Devotion und innerlichen Trost, Freud und Auferbauung darmit immer continuirt wird.

Der Stylus A Capella ist *Ligatus*, und *Solutus*. Gebunden wird er genennet, wann der Componist freywillig über einen gewissen Choral-Gesang componirt, und ein solch erwählten Choral mit 3. 4. oder mehreren Stimmen gut Contrapunctisch aufführet, es mag hernach den *Cantum Firmum* der Bass, Tenor oder Discant führen, ligt wenig daran.
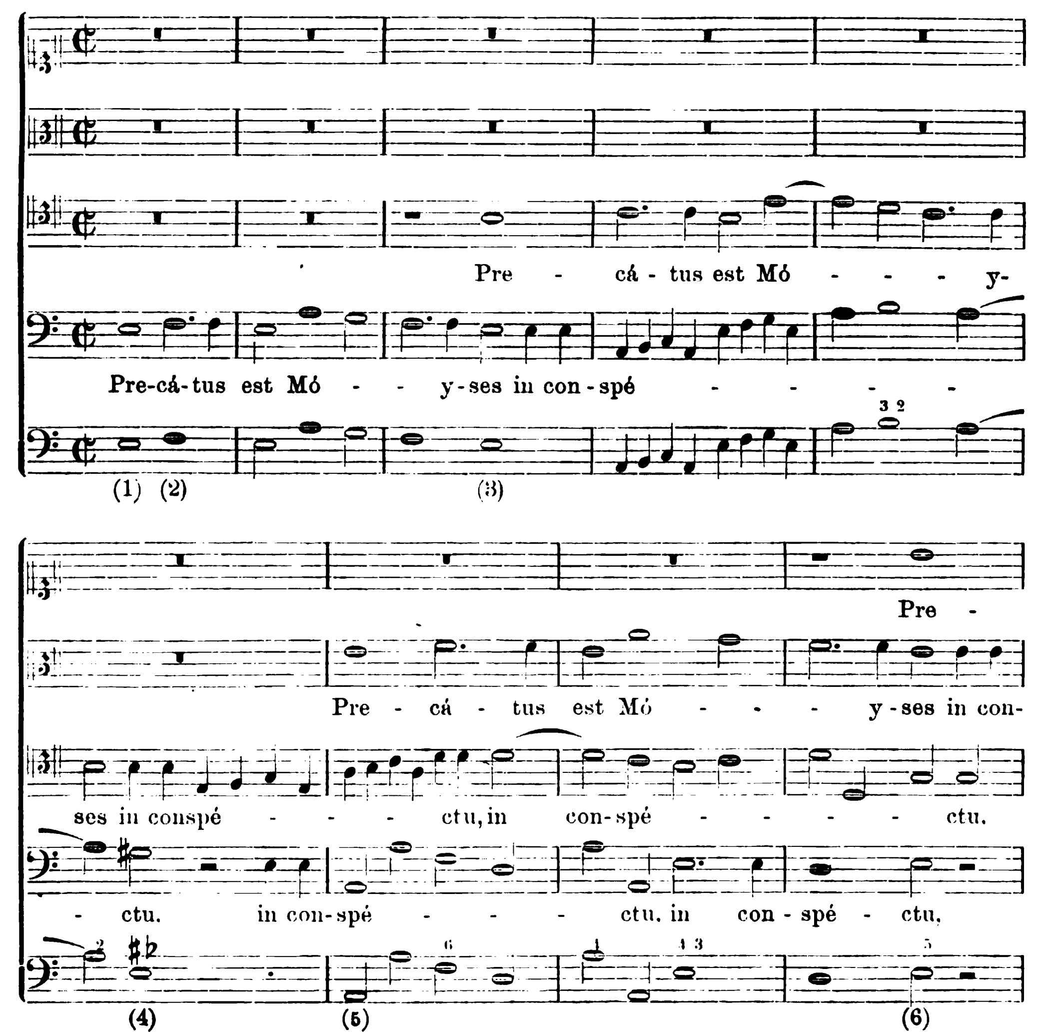
Frey hergegen heißt er, wann sich der Compositeur an nichts läßt binden, sondern nach seinem eigenen Gefallen ein dem Text anständiges Subjectum, Satz, oder Melodey inventirt. Zu diesem Stylo wird auch reducirt Stylus Mottecticus &c.
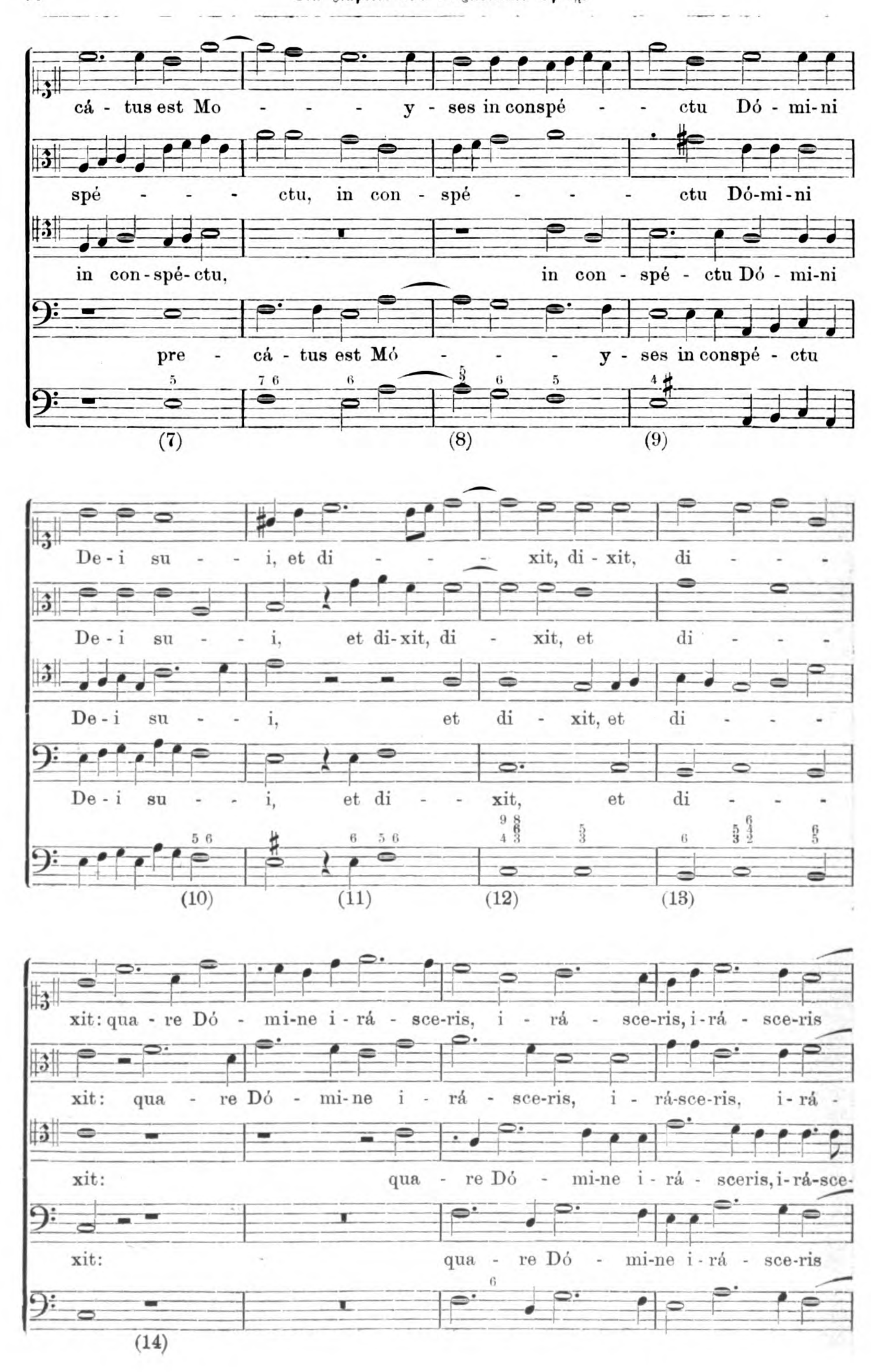
Stylus Ecclesiasticus Mixtus, oder vermischter Kirchen-Styl ist, wann die Composition mit 1. 2. 3. 4. oder auch mehreren Stimmen und concertirenden Instrumentis theils Ariosè, theils auch mit untermengten Contrapunct, Fugen ꝛc. solchergestalt fortgeführet wird, daß man jedoch die Gräntzen oder Schrancken der kirchlichen Gravität und Modestiæ nicht überschreite, da doch bey jetziger Welt nichts gemeiners will seyn, als daß man alles leichtfertiges, was immer auf dem Theatro, auch bey der Cammer- und Tafel-Concerten ist producirt worden, in die Kirchen bringe, auf Theatralische Art setze, über die *Theatrali*sche *Arie*n einen Text zusammen schweisse, er mag sich schicken oder nicht, ligt wenig daran, wann man nur etwas lustiges unter dem Gottesdienst produciren kann. Und excediren dißfalls wider vielfältiges Dehortiren wackerer Männern, und vornehmsten weltlichen sowohl Catholisch- als Lutherisch, und Reformirten Capell-Meistern die Geistlichen und Religiosen selbsten mehr, als alle andere, da doch diese, ihrer Vigilanz gemäß, alle üppige, unanständige Musiquen aus dem Gottesdienst zu exterminiren gäntzlichen sollen beflissen seyn. Wahr ist es, etwas excitates, munteres, frisches, zumahlen es sonderlich der Text erfordert, kan man in der Kirchen auch wohl anbringen, doch so, daß der andächtige, ernsthaffte, majestätische Kirchen-Styl seinen Rang, Sitz, und Vorzug beybehalte.
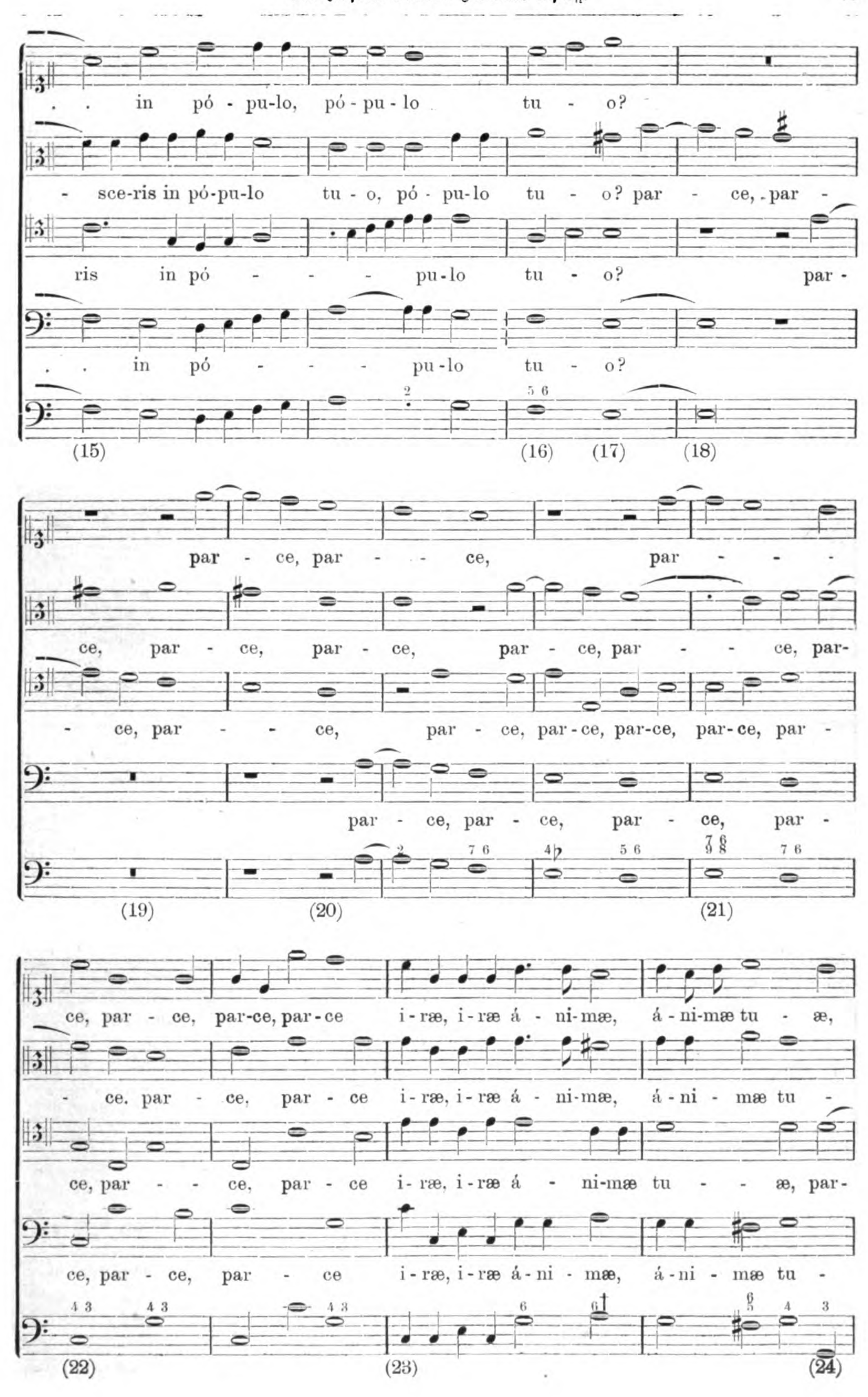
S. 168 faßt P. Meinrad seine Lehren in einem Beispiel zusammen und gibt dazu schließlich eine Analyse, die Respekt einflößt wegen der Gediegenheit und eingehenden Motivierung der Grundsätze, nach denen er das Tonstück, fast zu mechanisch, zusammengesetzt hat. Er
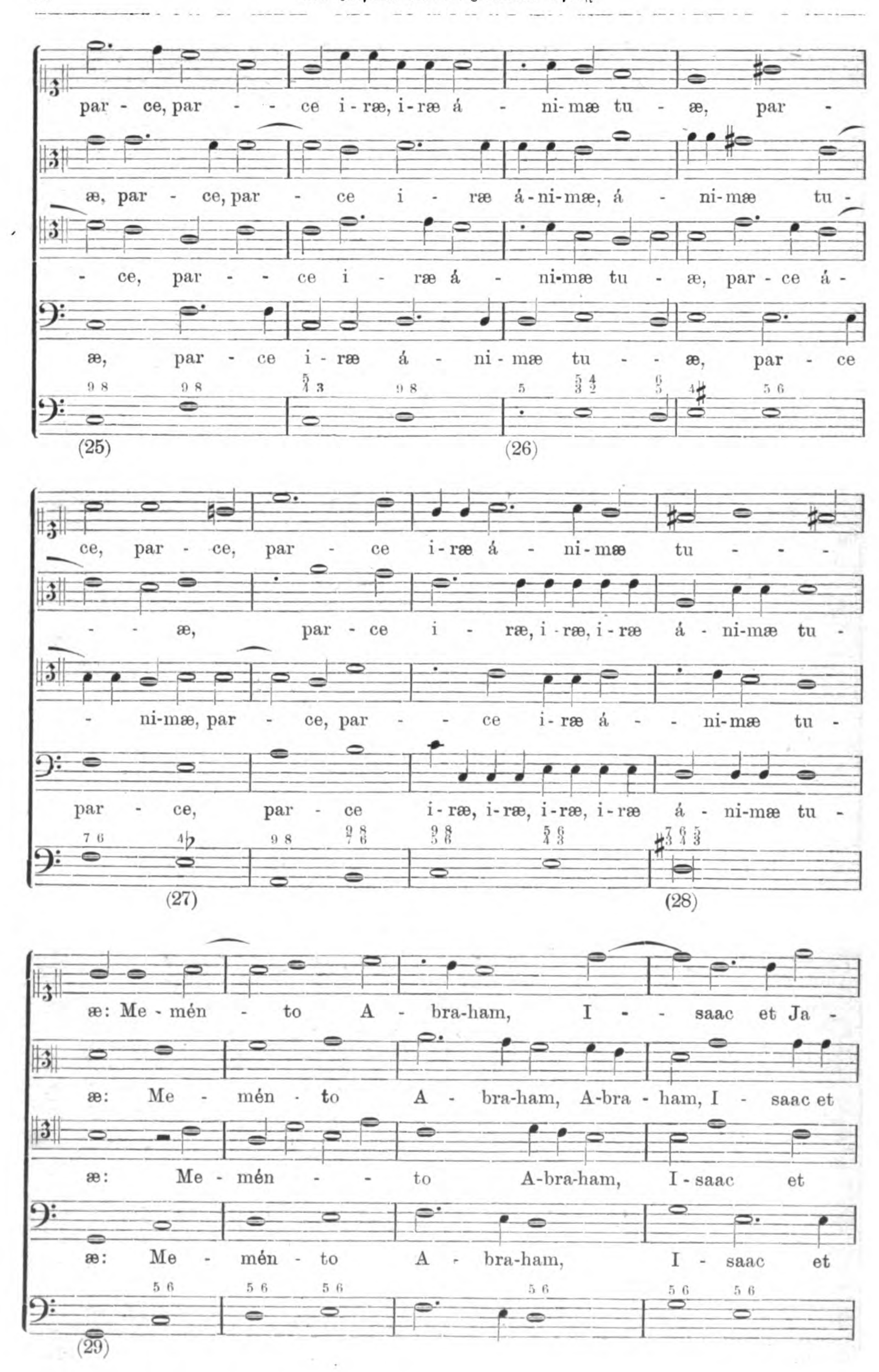
leitet dieses Beispiel (Offertoriumstext vom 12. Sonntag nach Pfingsten) mit folgenden sogar etwas selbstgefälligen Worten ein:

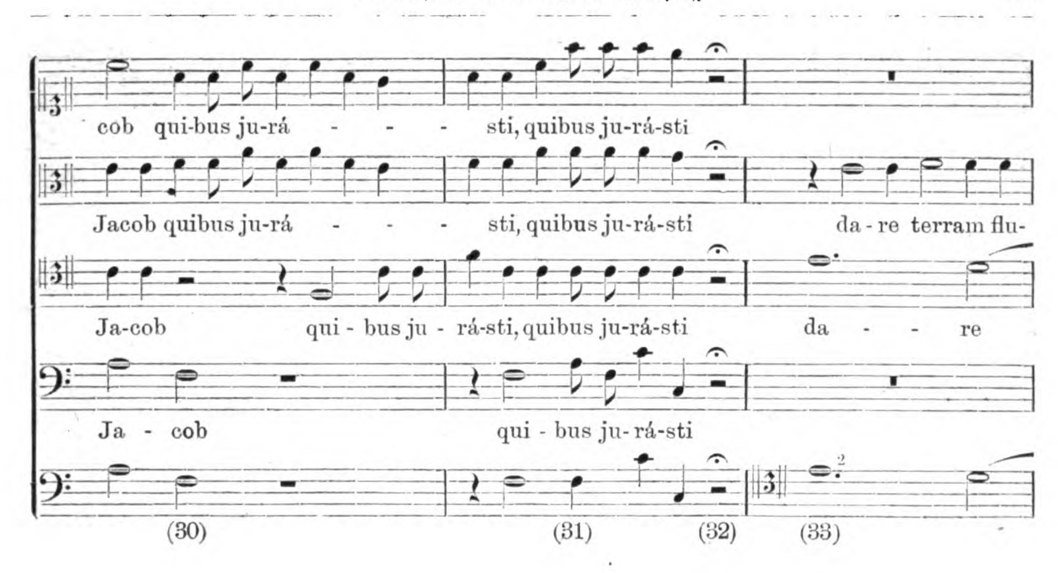
Nachdem wir nun bißhero nicht allein alles Wesentliches einer Musicalischen Composition, sondern auch was in dieselbe einschlägt, und auszieren kan, in möglichster Kürtze vorgetragen, hat es uns auch gedunckt, nicht unrecht gethan zu haben, wann wir annoch zuletzt ein Music-Stuck in Contrapuncto samt dessen Analysi zu dem Ende hiehero setzeten, damit ein angehender Compositeur nicht mehr, nach dem Beyspihl vieler Unwissenden, das Gute tadle, und das Tadelhaffte lobe, sondern aus dieser Spartitur als in einem hellen Spiegel theils die Application der gegebenen Regulen ersehe, theils auch daß er ferners daraus erlerne, die Compositiones vortrefflicher Meistern zu zergliedern, oder auseinander zu setzen; alle Sätz, Figuren 2c. mit den gewöhnlichen eignen Kunst-Wörtern zu nennen, und zu erklären; als ein wahrer Kenner die Spreuer von dem Korn abzusonderen, d. i. das unrichtige, untüchtige Musicalische Flickwerck von der ächten, richtigen, gut- und Regul-mäßigen Music zu unterscheiden; das Honig, Safft und Krafft, das Artificium oder Kunstgriff heraus zu ziehen, zu appliciren, zu imitiren; von einem Musicalischen Stuck wahrhafft und gründlich wisse zu urtheilen; und folgsam nach genugsam erhaltener Lehr und Erfahrenheit endlichen nach der Vorschrifft renomirter Autorum in Stand gesetzet werde, als ein Music-Verständiger, Virtuoso, und Fundamental-Ton-Künstler aus eigenen Kräfften solche Compositiones zu verfertigen, die eine allgemeine Approbation verdienen.

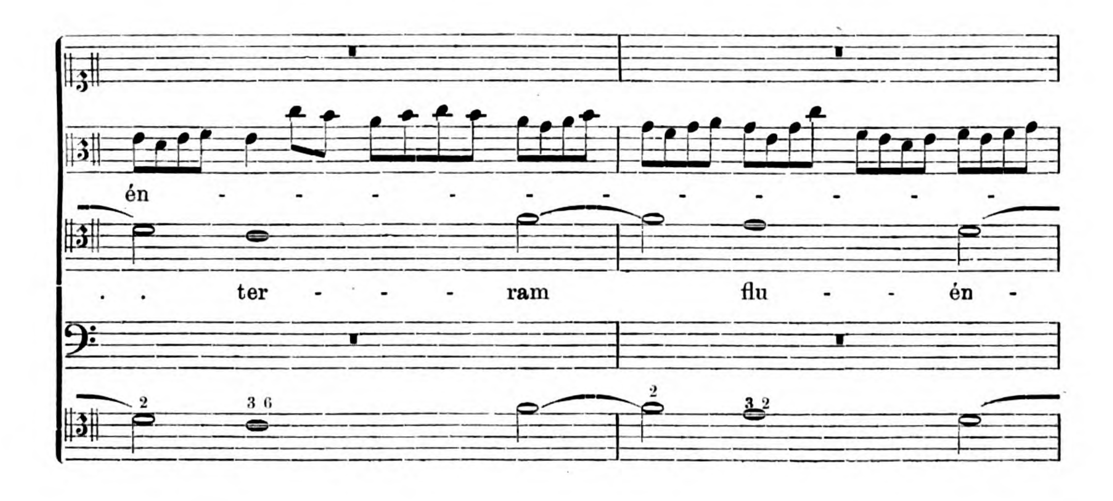


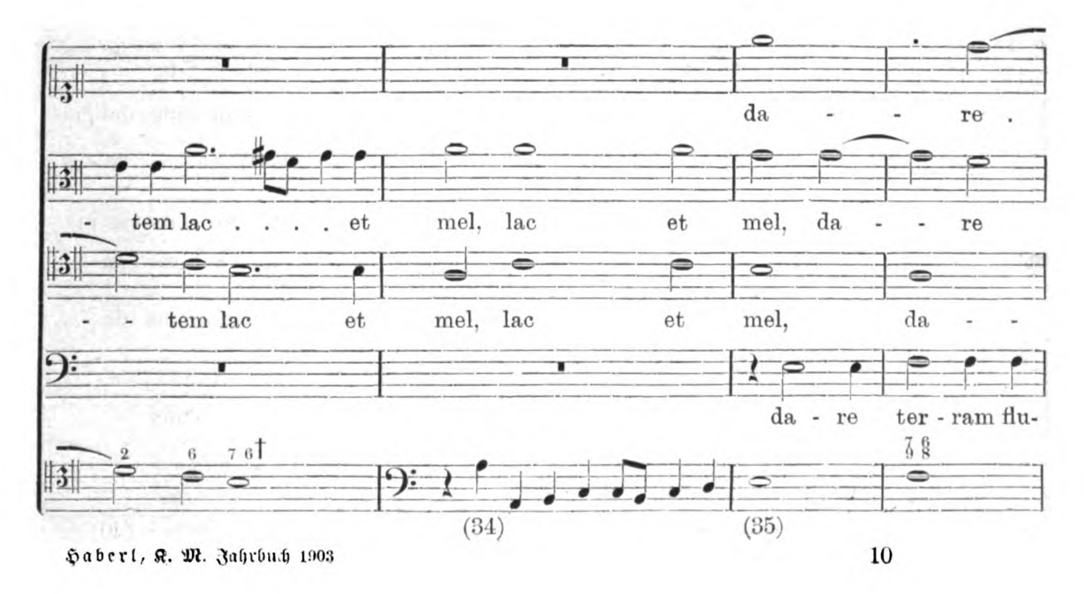

cá - tus est Mo - - - - y - ses in conspé - - ctu Dó - mi-ni
spé - - - - ctu, in con - spé - - - - ctu Dó-mi-ni
in con-spé-ctu, in con - spé - ctu Dó - mi-ni
pre - cá - tus est Mó - - - - y - ses in conspé - ctu
(7)
(8)
(9)
De-i su - - i, et di - - - - xit, di - xit, di - - - -
De-i su - - - i, et di-xit, di - xit, et di - - - -
De-i su - - - i, et di - xit, et di - - - -
De-i su - - - i, et di - - xit, et di - - -
(10)
(11)
(12)
(13)
xit: qua - re Dó - mi-ne i - rá - sce-ris, i - rá - sce-ris, i-rá - sce-ris
xit: qua - re Dó - mi-ne i - rá - sce-ris, i - rá-sce-ris, i-rá -
xit: qua - re Dó - mi-ne i - rá - sceris, i-rá-sce-
xit: qua - re Dó - mi-ne i-rá - sce-ris
(14)
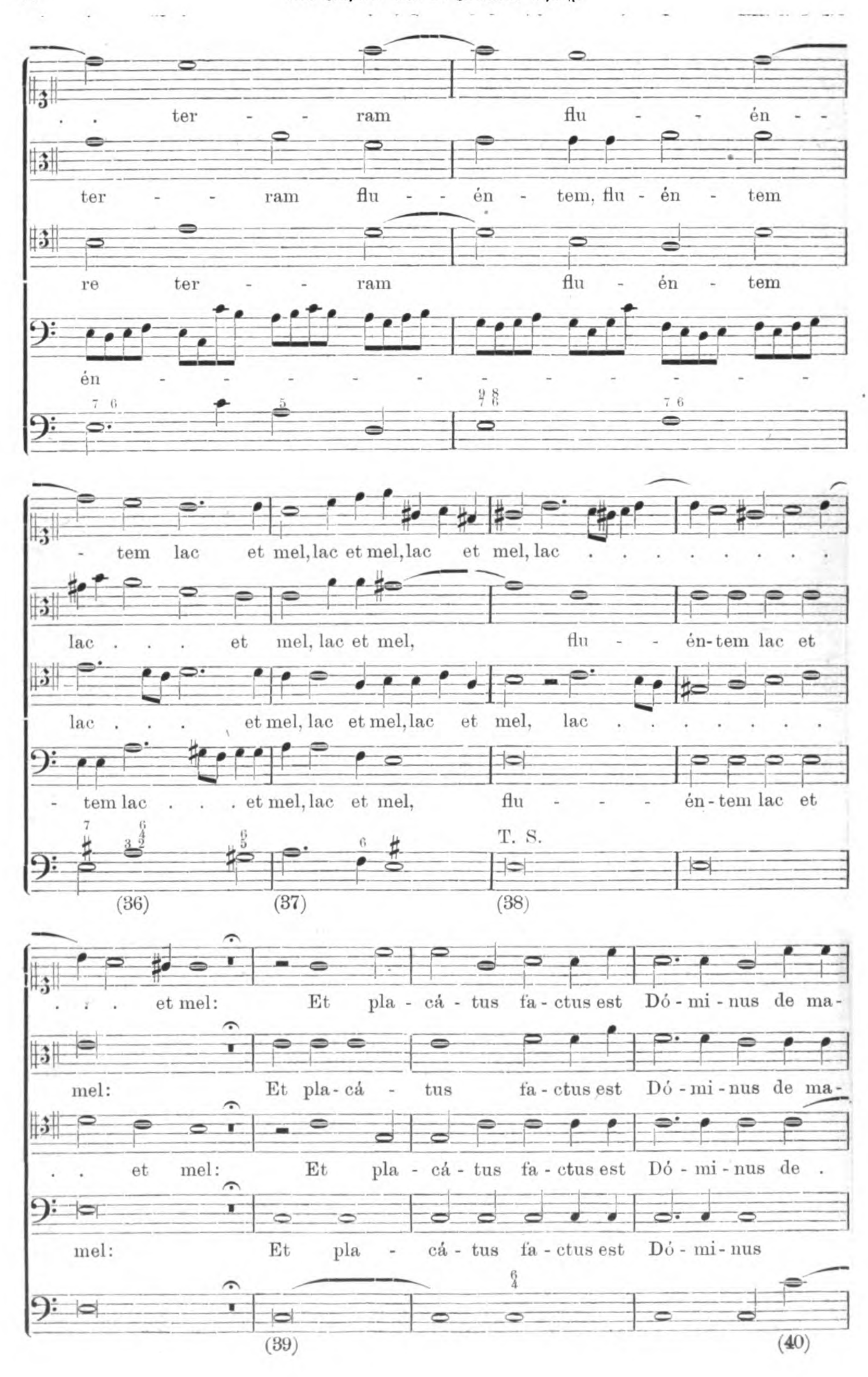

. . in pó - pu-lo, pó - pu - lo tu - o?
- sce-ris in pó-pu-lo tu - o, pó - pu-lo tu - o? par - ce, par -
ris in pó - - - pu-lo tu - o? par -
. . in pó - - - pu-lo tu - o?
(15) (16) (17) (18)
par - ce, par - - ce, par - - -
ce, par - ce, par - ce, par - ce, par - - ce, par-
- ce, par - - ce, par - ce, par-ce, par-ce, par-ce, par -
par - ce, par - ce, par - ce, par -
(19) (20) (21)
ce, par - ce, par-ce, par-ce i-ræ, i-ræ á - ni-mæ, á - ni-mæ tu - æ,
- ce. par - ce, par - ce i-ræ, i-ræ á - ni-mæ, á - ni - mæ tu -
ce, par - - ce, par - ce i-ræ, i-ræ á - ni-mæ tu - - æ, par-
ce, par - ce, par - ce i-ræ, i-ræ á-ni - mæ, á-ni - mæ tu -
(22) (23) (24)
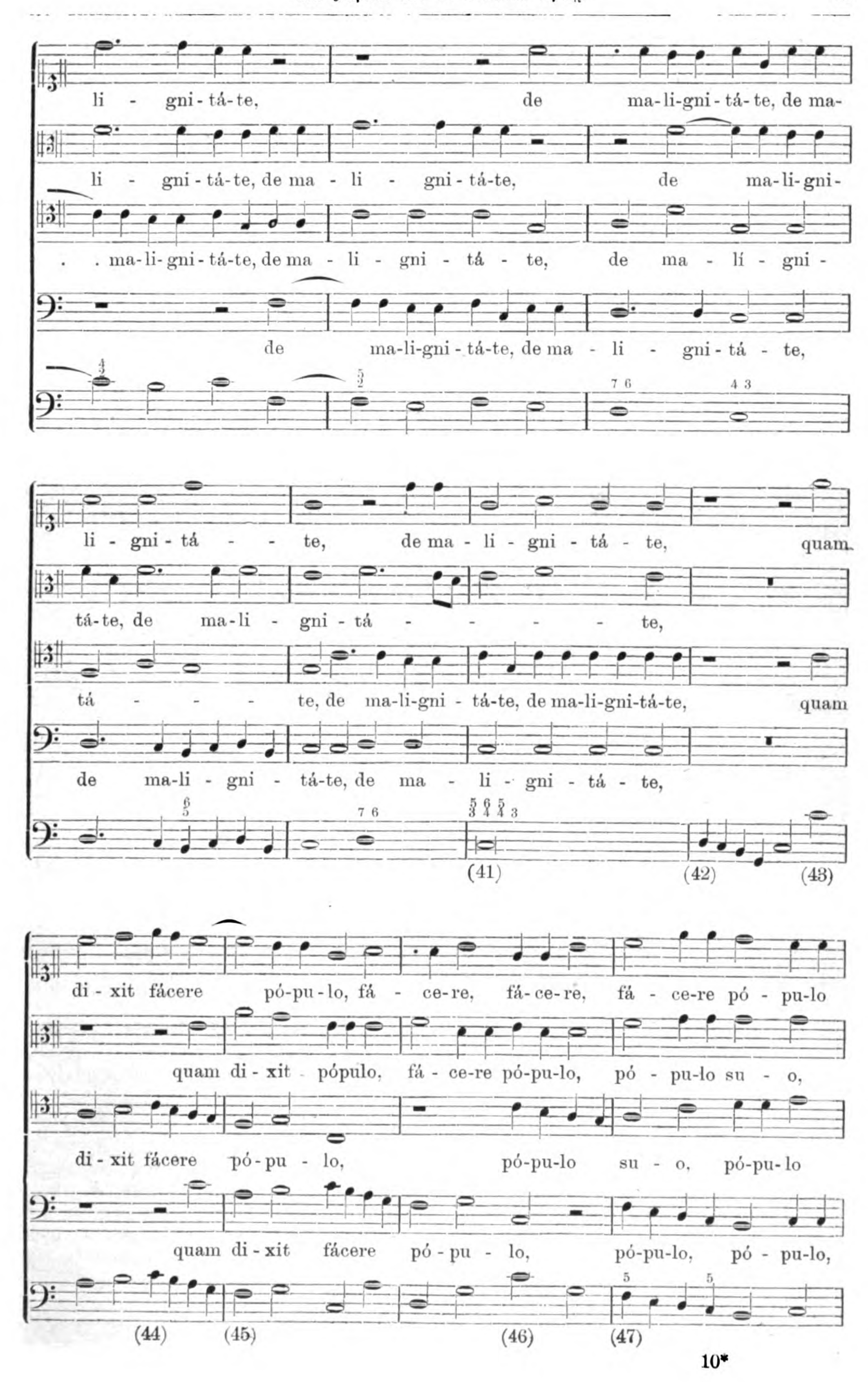

par - ce, par - - - ce i - ræ, i - ræ á - ni - mæ tu - æ, par -
æ, par - ce, par - ce i - ræ á - ni - mæ, á - ni - mæ tu -
- ce, par - - - ce i - ræ á - ni-mæ tu - æ, par - ce á -
æ, par - ce i - ræ á - ni - mæ tu - - æ, par - ce
(25)
(26)
ce, par - ce, par - ce i - ræ á - ni - mæ tu - - -
- - æ, par - ce i - ræ, i - ræ, i - ræ á - ni - mæ tu -
- ni - mæ, par - ce, par - - ce i - ræ á - - ni - mæ tu -
par - ce, par - ce i - ræ, i - ræ, i - ræ, i - ræ á - ni - mæ tu -
(27)
(28)
æ: Me - mén - to A - bra-ham, I - - saac et Ja -
æ: Me - mén - to A - bra-ham, A-bra - ham, I - saac et
æ: Me - mén - - to A-bra-ham, I - saac et
æ: Me - mén - to A - bra-ham, I - saac et
(29)


cob qui-bus ju-rá - - - sti, quibus ju-rá-sti
Jacob quibus ju-rá - - - sti, quibus ju-rá-sti da - re terram flu-
Ja-cob qui - bus ju - rá-sti, quibus ju-rá-sti da - - re
Ja - cob qui - bus ju-rá-sti
(30) (31) (32) (33)
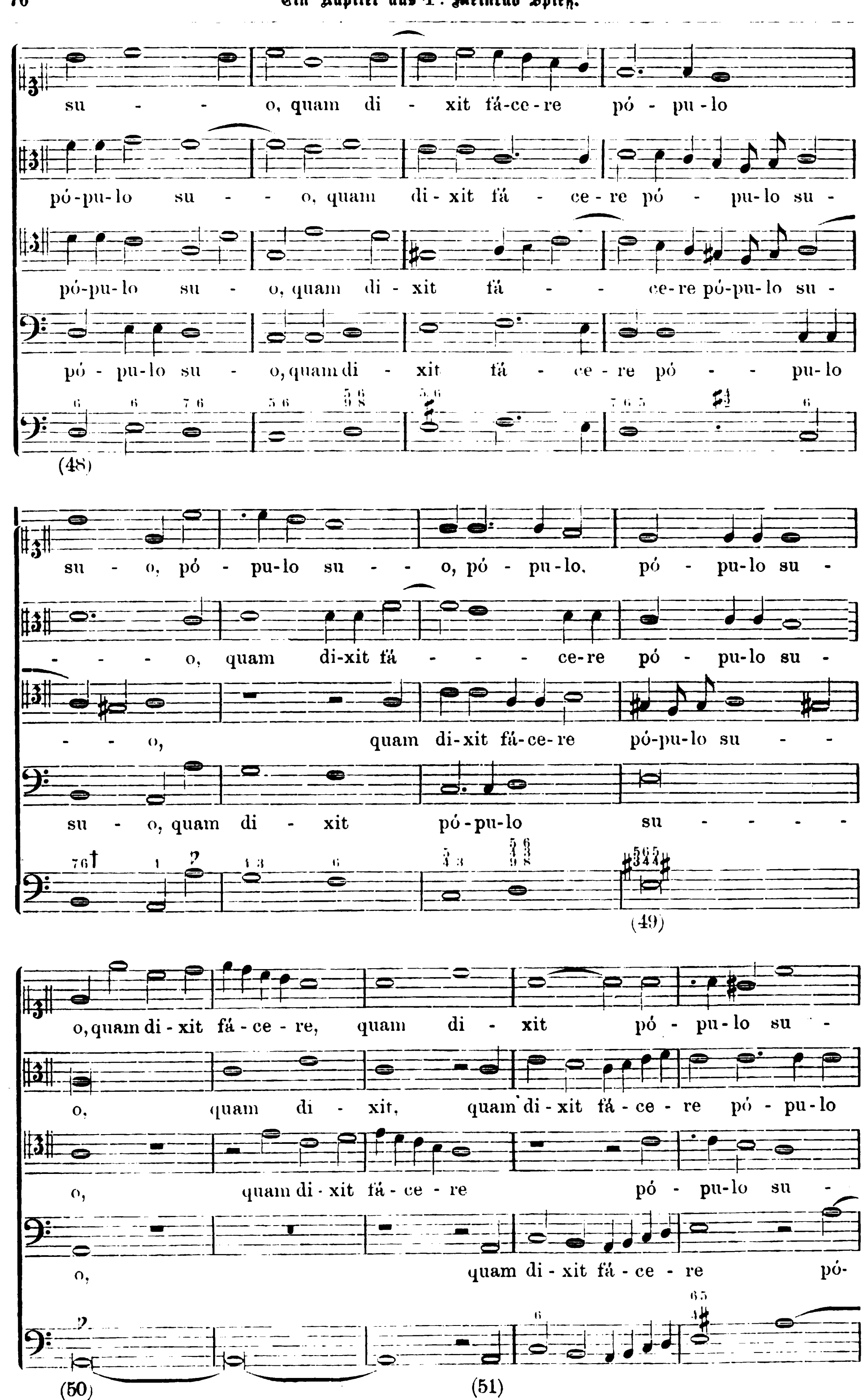

én - - - - - - - - - - - -
. . ter - - - - ram flu - - - én -

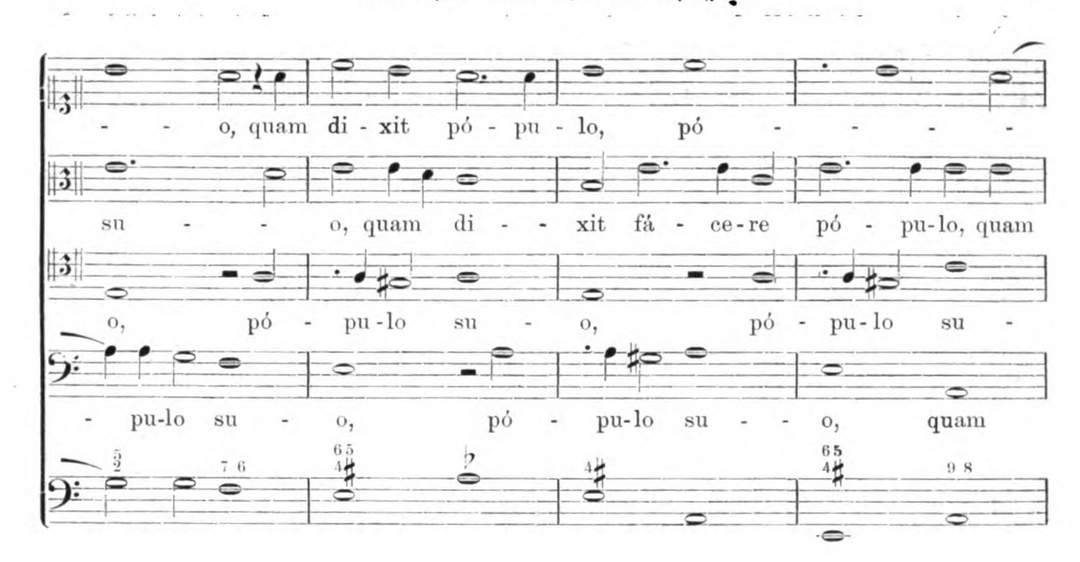

da - - - re .
- tem lac . . . . et mel, lac et mel, da - - re
- - tem lac et mel, lac et mel, da - -
da - re ter - ram flu-
(34) (35)

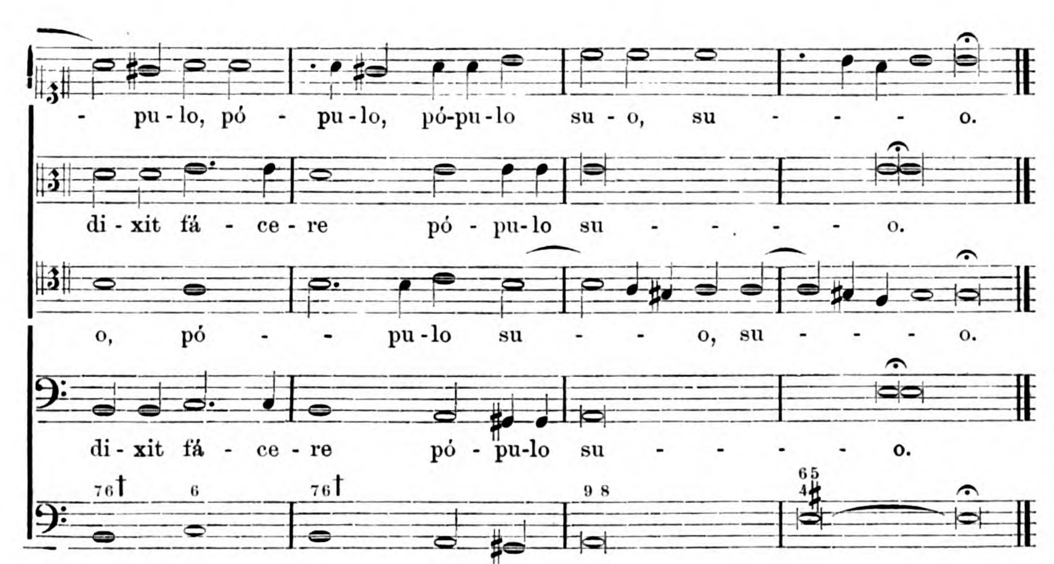

ter - - ram flu - - én - -
ter - - ram flu - - én - tem, flu - én - tem
re ter - - ram flu - én - tem
én
- tem lac et mel, lac et mel, lac et mel, lac
lac . . . et mel, lac et mel, flu - - én-tem lac et
lac . . . et mel, lac et mel, lac et mel, lac
- tem lac . . . et mel, lac et mel, flu - - - én - tem lac et
T. S.
(36) (37) (38)
. . . et mel: Et pla - cá - tus fa - ctus est Dó - mi - nus de ma-
mel: Et pla - cá - tus fa - ctus est Dó - mi - nus de ma-
. . et mel: Et pla - cá - tus fa - ctus est Dó - mi - nus de .
mel: Et pla - cá - tus fa - ctus est Dó - mi - nus
(39) (40)


li - gni - tá - te, de ma - li - gni - tá - te, de ma-
li - gni - tá - te, de ma - li - gni - tá - te, de ma - li - gni-
. . ma - li - gni - tá - te, de ma - li - gni - tá - te, de ma - lí - gni -
de ma - li - gni - tá - te, de ma - li - gni - tá - te,
4 2
5 2
7 6
4 3
li - gni - tá - - te, de ma - li - gni - tá - te, quam
tá - te, de ma - li - gni - tá - - - - te,
tá - - - te, de ma - li - gni - tá - te, de ma - li - gni - tá - te, quam
de ma - li - gni - tá - te, de ma - li - gni - tá - te,
6 5
7 6
5 3
6 4
5 4
3
(41)
(42)
(43)
di - xit fácere pó - pu - lo, fá - ce - re, fá - ce - re, fá - ce - re pó - pu - lo
quam di - xit pópulo, fá - ce - re pó - pu - lo, pó - pu - lo su - o,
di - xit fácere pó - pu - lo, pó - pu - lo su - o, pó - pu - lo
quam di - xit fácere pó - pu - lo, pó - pu - lo, pó - pu - lo,
5
5
(44)
(45)
(46)
(47)

10*


su - - o, quam di - xit fá-ce-re pó - pu - lo
pó-pu-lo su - - - o, quam di-xit fá - ce-re pó - pu-lo su -
pó-pu-lo su - o, quam di - xit fá - - ce-re pó-pu-lo su -
pó - pu-lo su - o, quam di - xit fá - ce - re pó - - pu-lo
(48)
su - o, pó - pu-lo su - - o, pó - pu-lo, pó - pu-lo su -
- - - o, quam di-xit fá - - - - ce-re pó - pu-lo su -
- - o, quam di-xit fá-ce-re pó-pu-lo su - -
su - o, quam di - xit pó-pu-lo su - - - -
(49)
o, quam di - xit fá - ce - re, quam di - xit pó - pu - lo su -
o, quam di - xit, quam di - xit fá - ce - re pó - pu-lo
o, quam di-xit fá - ce - re pó - pu-lo su -
o, quam di - xit fá - ce - re pó-
(50)
(51)
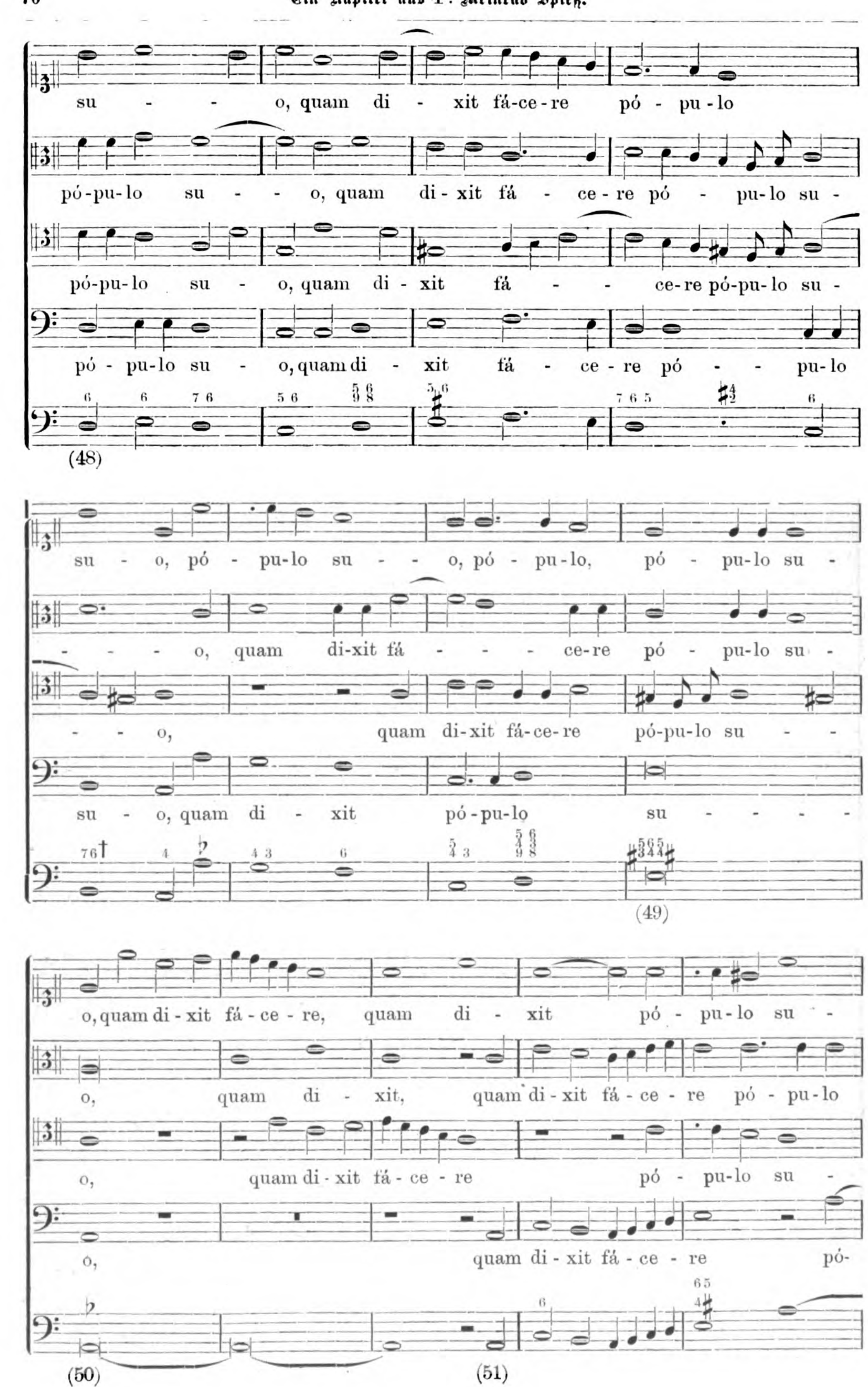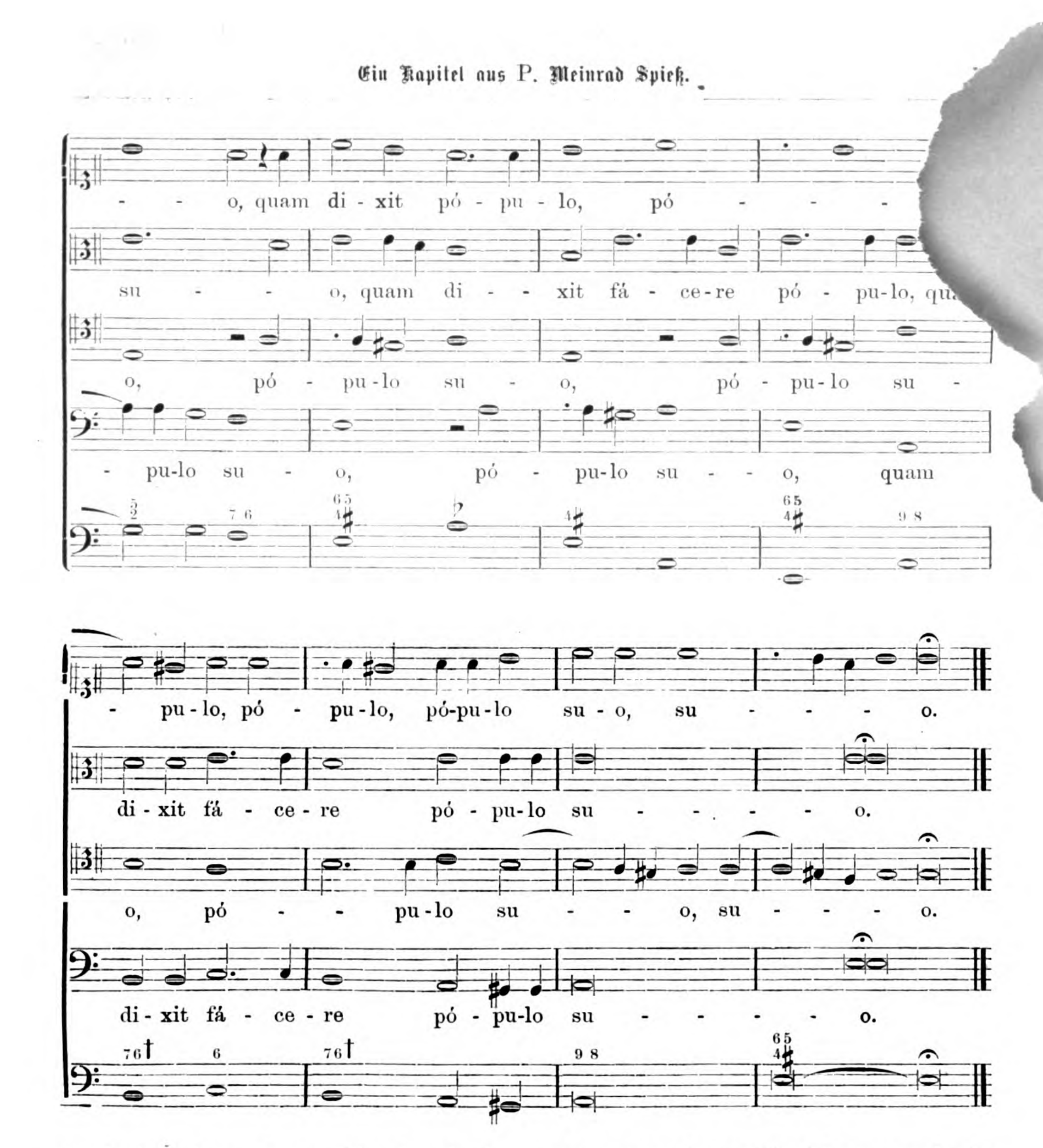




Analysis, oder genaue Auseinanderlegung, und gründliche Erklärung dieses Contrapuncts.

(1) Ist dieser den heutigen Herren Practicis so häßlich= als denen neu=angehenden Componisten sehr fürchtliche anderte Modus Musicus Phrygius aus dem *E.* mit Fleiß vor anderen deßwegen erwählet worden; Erstlich: damit jene in Anhörung solchen Contrapuncts mehrmahlen überwiesen zugeben müssen, daß aus dem *E.* ohne fis, die schönste und annehmlichste Compositiones vermögend seynd, tief zu Hertzen zu dringen: diese aber aus gegenwärtigem Contrapuncts=Muster ersehen können, wie leicht es seye, aus dem Clave *E.* ohne fis, künstlich= und fürtreffliche Stück zu setzen. Andertens ist dieser Phrygius vor allen anderen, als der diesem Text anständigst= und taugsamste Modus Musicus ausersehen worden, zumahlen Drittens dieser Hypo-Phrygius oder Plagalis den Anfang macht und Reihen führet, so von Natur zur Demuth und Traurigkeit zu bewegen mächtig ist.

(2) Kan man nach gegebener Lehr keck und ohne Anstand vom Grund=Clavis *E.* in die Secundam minorem, oder Semitonium Majus naturale gehen, dessen Lage, als die eintzige Ursach, eben diesen Modum Musicum vor allen anderen Modis Musicis unterscheidet.

(3) Biß dahin wird das wahre Subjectum geführet. Item tritt auch hier durch den Tenor der Authentus oder Tonus Primarius ein, so sein Subjectum legaliter prosequirt; da indessen der Bass oder Plagalis durch seine Pro-


su - - o, quam di - xit fá-ce-re pó - pu-lo
pó-pu-lo su - - o, quam di-xit fá - ce-re pó - pu-lo su -
pó-pu-lo su - o, quam di - xit fá - - ce-re pó-pu-lo su -
pó - pu-lo su - o, quam di - xit fá - ce - re pó - - pu-lo
(48)
su - o, pó - pu-lo su - - o, pó - pu-lo, pó - pu-lo su -
- - - o, quam di-xit fá - - - ce-re pó - pu-lo su -
- - o, quam di-xit fá-ce-re pó-pu-lo su - -
su - o, quam di - xit pó-pu-lo su - - - -
(49)
o, quam di - xit fá - ce - re, quam di - xit pó - pu - lo su -
o, quam di - xit, quam di - xit fá - ce - re pó - pu - lo
o, quam di - xit fá - ce - re pó - pu-lo su -
o, quam di - xit fá - ce - re pó-
(50)
(51)



Analysis, oder genaue Auseinanderlegung, und gründliche Erklärung dieses Contrapuncts.

(1) Ist dieser den heutigen Herren Practicis so häßlich- als denen neu-angehenden Componisten sehr fürchtliche anderte Modus Musicus Phrygius aus dem *E.* mit Fleiß vor anderen deßwegen erwählet worden; Erstlich: damit jene in Anhörung solchen Contrapuncts mehrmahlen überwiesen zugeben müssen, daß aus dem *E.* ohne fis, die schönste und annehmlichste Compositiones vermögend seynd, tief zu Hertzen zu dringen: diese aber aus gegenwärtigem Contrapuncts-Muster ersehen können, wie leicht es seye, aus dem Clave *E.* ohne fis, künstlich- und fürtreffliche Stück zu setzen. Andertens ist dieser Phrygius vor allen anderen, als der diesem Text anständigst- und taugsamste Modus Musicus auserſehen worden, zumahlen Drittens dieser Hypo-Phrygius oder Plagalis den Anfang macht und Reihen führet, so von Natur zur Demuth und Traurigkeit zu bewegen mächtig ist.

(2) Kan man nach gegebener Lehr keck und ohne Anstand vom Grund-Clavis *E.* in die Secundam minorem, oder Semitonium Majus naturale gehen, dessen Lage, als die eintzige Ursach, eben diesen Modum Musicum vor allen anderen Modis Musicis unterscheidet.

(3) Biß dahin wird das wahre Subjectum geführet. Item tritt auch hier durch den Tenor der Authentus oder Tonus Primarius ein, so sein Subjectum legaliter prosequirt; da indessen der Bass oder Plagalis durch seine Pro-

...iones und Syncopationes sich dem Au... zu accommodiren, und zu conformiren ...ß ad Numerum

... allwo der Tenor durch diesen und fol... Tact den Bass nur imitirt, und nicht ...mmen demselben, der Solmisation nach, ...ndirt.

(5) Hier läßt sich wiederum das Subjectum durch die Alt-Stimm hören, wo sodann der Contrapunct mit 3. Stimmen fortgehet, biß letztlich auch

(6) die oberste oder Discant-Stimm mit ihrem Authento den Plagalem ablößt, und das Subjectum prosequirt; da jedoch der Bass durch Replication oder Wiederholung des ersten Satzes dem Soprano vor Vollendung seiner Melodiæ gleich wiederum im dritten Tact einfället, und mithin den Vorzug zu behaupten sucht. Beyneben ersiehet man

(7) auch, wie das Subjectum constringiret, und gleichwohl mit beyden, d. i. mit der oberst- und untersten Stimm Regul-mäßig fortgeführet werde. Bey vorherogehendem Num. 6. ist noch anzumercken, daß im Sing- und Schlag-Bass deßwegen seye eine Minima samt einer kleinen Pausa gesetzet worden, damit nemlich die letzte Minima des Tenors in Arhsi oder *G.* als die Grund-Stimm wohl möchte von dem Gehör vernommen werden, um dadurch den Ohren keinen Argwohn zweier Quinten verursachen zu können: gestalten wann der Bass den gantzen Tact im *E.* hätte ausgehalten, da der Tenor gleich darauf ins *F.* herab fahrt, das Gehör wegen der obersten Stimm einiges Torto leiden könte, sc. h e / e f

(8) Dieser Numerus zeigt, daß die Secunda zwar mehrentheils die Quartam: öffters auch die Quint zum Compagnon habe.

(9) Da komt die erste Cadenz oder *Clausula Assumpta* zum Vorschein, welche jedoch sowohl von dem einfallenden Text, als auch von der folgenden kleinen Terz von ihrer suchenden Ruhe gestöhret wird, und mithin kaum den Namen einer unvollkommenen Cadenz verdienet.

(10) Ist ein unvollkommene, kurtze, und eben darum wegen des nur geringen Einschnitts eines Commatis im Text sehr dienliche *Clausula ordinata descendens.* Anbey siehet man auch den Fall des Alts vom *F.* herunter ins *h.* als von einem perfecten Consonanten in einen anderen vollkommenen Consonanten gegen den Bass, so schnur gerad wider die erste Regul de Motu laufft, allwo dieser Sprung nur Platz hätte in der widrigen Bewegung, nicht aber in Motu recto, wie hier geschiehet. Allein da nach Meynung Mizleri auch die grosse und kleine Terz unter die vollkommene Consonanten zu zehlen kommen, fället das Gebott der ersten Regul fast allerdings als ungiltig von selbst hinweg. Hernach findet allda diese Regul eine doppelte Ausnahm, 1mò, weil dieser Sprung NB. in einem *Quatuor:* 2dò, auch nur von einer Mittel- oder Ausfüll-Stimm, und nicht von der obersten Stimm geschiehet, welch letzteres freylich nicht so gar angenehm in das Gehör fallen würde: dann die äussere Stimmen müssen, so viel möglich, rein seyn. Bey dieser Gelegenheit kan nicht ungeahndet lassen, daß nemlich bey vielen Autoribus Musicis sehr viele, alte, verschimmelte, unnützliche, ja dem Gehör selbst offt sehr nachtheilige Regulen vorgeschrieben werden, wie man sc. in allen Stimmen von einem vollkommenen oder unvollkommenen Consonanten solle in einen andern gehen 2c. Item, wie, und wo jede Stimm in einer Composition à 3. oder 4. Voc. müsse stehen: wiederum, welche Claves v. g. die Octava, Quint, Terz, oder Sext &c. in einem vollstimmigen Stuck vor anderen sollen duplirt, triplirt 2c. werden? Nicht weniger daß in einem Tricinio der Dreyklang sich fast in allen Sätzen müsse hören lassen, und was dergleichen lächerliche Possen mehr seynd. Ich, meines Orts, wolte einen angehenden Componisten mit derley häßlichen Schulfuxereyen nicht gerne molestiren, oder verwirren; sondern vermeyne gäntzlich, es seye alles dieses, und noch mehreres der Beurtheilungs-Krafft eines geschickten Compositeurs anheim zu stellen. Viele Regulen seynd nichts nutz; wenige und gute Regulen seynd angenehm und nutzlich. Und diese sollen wohl und genau beobachtet werden.

(11) Begibt sich der Discant zwar in seine bestimmte Lage; macht sich aber geschwind wiederum auf, gehet voran, zeigt anderen den Weg, und ziehet gleichsam alle übrige 3. Stimmen auf gleiche Art nach sich. Derley Vorläuffer sowohl Stuffen- als Sprungweiß höret man öffters mit vielem Vergnügen an.

(12) Seynd Ligaturen, und Auflösungen, so ein NB. verdienen.

(13) Hier macht der Bass eine sogenannte Discantisirende Cadenz, oder Ruhe-Stell, welche allda um so mehr Platz findet, als dieselbe der Text, oder vielmehr das Colon (:) der Einschnitt des Textes erfordert. Und da diese Cadenz in das *C.* als in einen Clavem ausser der Triade harmonicâ macht, so wird sie mit Recht in gegenwärtigem Modo Musico *E Clausula Assumpta* genannt.

(14) Nach dieser Cadenz fanget der Discant ein neues- und zwar dem Text wohl anständiges Subjectum an, welches die übrige 3. Stimmen auch Regul-mäßig prosequiren.



Wobey weiters zu bemercken vorkomt, wie nemlich die 4. Voces bey dem *Quare*, Anfragungs-weiß in einem Terz-Absprung anfangen: beym *Domine* in kindlichem Vertrauen die Stimm um einen Ton erhöhen: und beym *irasceris*, um dieses Worts Emphasim recht zu exprimiren gantz bekläglich mit noch grösserer Intension hinauf zu steigen beginnen.

(15) Im vermischten Geschlecht solte man wohl vermög des Modi *D.* in dem vorhergehenden *E.* im Discant im *c.* das ♯ setzen. Im Diatonischen aber mag man thun, was beliebt.

(16) Durch das Hinaufsteigen des Discants wird das Punctum Interrogationis ausgedruckt. Und gleich

(17) darauf macht der Alt mit einer sehr annuthigen Syncopation durch das klägliche *Parce* den Anfang zur Abbittung mit

(18) Fleiß, wegen Conformität der übrigen folgenden Stimmen in die Tertiam Majorem,

(19) worauf aber der Alt um sich dem Tenor und dem Modo *A.* in welchen der Tenor herab steiget, zu accommodiren, gleich wiederum mit Annehmung des ♯ zu gehen suchet.

(20) Wiewohlen der Satz der 2. Noten im Alt vom *Gis* ins *E.* gegen die untere Stimm oder Tenor (zumahlen auch alle 3. Stimmen absteigen) wegen einer verborgenen Quint nicht der beste ist, und das Gehör ein mehres Vergnügen würde haben, wann die Nota Semibrevis im *E.* in der Alt-Stimm in 2. Minimas vertheilt, deren die erste ins *A.* hinauf, die andere ins *E.* herunter gesetzt wurde; Nichts destoweniger verhüllet solchen Argwohn genugsam der Soprano, der gar annehmlich nach dem Tenor einher gehet.

(21) Stehet neben $\frac{7}{9}$ auch gar wohl eine Quint.

(22) Geschiehet im Bass und Tenor eine Stimm-Auswechslung oder Evolution nebst 2. Cadenz-Fällen, jedoch ohne Ruhestand.

(23) Wird das räsche Wort mit Fleiß durch geschwinde Noten repetirt,

(24) wornach eine förmliche Cadentia sich zwar äussert. aber von der folgenden Ligatur im Tenor in Sfuggitam, oder

(25) betrügende Clausul verkehret wird. Folgende Sätz verdienen auch angesehen zu werden, biß

(26) allwo der Bass eine *Ordinatam Ascendentem Clausulam* zwar formirt, wegen folgender Quart aber nicht zur Ruhestell komt.

(27) Verhindert die vollkommene Cadenz sowohl die nach der Quart stehende Terz Minor, als auch die darauf folgende Nor Tenor.

(28) Hier præsentirt sich eine Clau termedia, formalis, totalis, Median welches eins ist, im Clave *G.* so in d do E. Medians ist. So erfordert auch Clausulam der Einschnitt, oder die Inte ction des Coli. Da aber nach kurtzer

(29) Ruhe der Discant gleich wiederum einen neuen Text in Contrapuncto *gradativo* anfangt, imitirt solchen der Bass accuratè biß ad Numerum

(30) allwo der Bass samt den andern Stimmen in das *F.* als Tonum affinalem, oder Neben-Clavem eintritt, und allda mit etwas Hefftigkeit, und in eine

(31) ausserordentliche Höhe im Discant das Wort *Jurasti* exprimirt wird ohne Clausul, so hier wegen des schlechten Einschnitts eines Commatis auch keineswegs statt findete.

(32) Dieses Zeichen, Coda, oder Cauda genandt, bedeutet insgemein, daß alle Stimmen zugleich still seyen. Bey denen sogenannten Canonibus infinitis zeiget es an, wo jede Stimm solle aufhören.

(33) Bey diesem Numero geschiehet erstlich die Ruckkehr in den eignen Modum *E.* woraus man mit fleiß ein wenig ausgetretten. Zweytens äussern sich 2. zerschiedene Subjecta, deren das erste und langsame, so schlechter Dings das Subjectum heisset, und es der Tenor führet; das geschwinde aber unter dem Namen *Contrapunct* der Alt mit der Obligation ad *Octavam* führet, und das Contra-Subjectum von darum genennet wird, weil es dem vorigen an den Noten, an der Bewegung und vielen anderen Dingen gantz contraire ist. Drittens ist die Præcantion in deme gemacht worden, daß bey der lauffenden Stimm nicht das *flu*, oder der Vocal *u*, sondern das *fluen*, oder der Vocal *e*, gesetzet worden: massen die 2. Vocales *i*, und *u* ohne gröste absurdität niemahl in einem Lauff können angehöret werden. Und viertens wiewohl der Contrapunct, oder das Contra-Subjectum nicht so sehr Cantable, auch allda durch solchen lang daurend und geschwinden Lauff wider dieses Styli Gravität es zu seyn scheinet, und ist, so hat man dieses jedoch deßwegen geschehen lassen, damit nemlich sich die junge Compositeurs dabey alles desjenigen erinnern sollen, was de Figuris Musicis geschrieben worden, als: *Groppo, Circolo Mezzo, Tirata, Messanza &c.* als lauter Musicalischen Zierrathen, womit der Contrapunct ausgeschmücket das Prædicat *Floridus* erhaltet. Fünfftens ist zu observiren, daß dieser Doppel-Contrapunct All Ottava in Unisono anfange, in der Octav aber sich schliesse.

(34) Sucht der General-Bass in das Riversciamento einzutretten, so der

(35) Soprano und Bass in Disdiapaso oder doppelter Octava sehr genau à 4. Voc. vollziehet, da nemlich das Subjectum oben: der Contrapunct unten zu stehen komt. Wobey ferner erhellet, wie leicht es wäre, solchen Contrapunct, so es die Zeit und Umstände des Texts zuliessen, durch Regul-mäßige Deduction auf viele Täct, ja Zeilen hinaus zu treiben.

(36) Ist ein Discantisirende, oder Cadentia *Minima*. Deßgleichen auch

(37) diese eine Cadentia *Descendens* ist. Worauf folget

(38) eine sogenannte Coronatio Cadentiæ, da der Discant eine syncopirte Anticipation machet ꝛc.

(39) Nach gemachtem Stillstand aller Stimmen gehet der Bass nach Besag eines neuen anderen Texts gar wohl aus dem Haupt-Modo *E.* ins *C.* als einen diesem Modo sehr beliebten Clavem. Wobey zu bemercken komt, daß man nicht pflege mit allen Stimmen zugleich einzufallen, sondern eine oder die andere Stimm durch einen Pausen zuruck zu halten, wie es der Discant und Tenor vor Augen legt.

(40) Da fangt der Tenor an mit den Worten *De Malignitate* zu spihlen, welches die andere Stimmen prosequiren, und sich anlassen, als wolten sie den Gesang auf eine förmliche, gäntzliche, dem Modo *E.* sehr zuwider scheinende Cadentiam ins *F.* leiten und ziehen, welches sie auch

(41) gäntzlichen ins Werck zu stellen sich præpariren; so jedoch wegen des unvollkommenen Texts und

(42) dessen kleinesten Einschnitts sehr wohl durch eine betrügende (d' Inganno) Cadenz vermeidet wird.

(43) Ist ein glatter Gesang, ohne Ligatur und Syncopation.

(44) Im Tenor ist die zweyte im *h.* und vierte im *g.* als ein von Natur kurtze und durchgehende Note anzusehen.

(45) Da wird der Bass evolvirt, und vertritt der Tenor die Stell des Basis.

(46) Aeussern sich im Tenor: und

(47) im Bass die sogenannte Notæ Cambiatæ, oder Wechsel-Noten, welche der Organist aus der letzten mit der Quint bezifferten Noten zu erkennen hat.

(48) Zeiget sich eine Tenorisirende *Clausula Assumpta* in *C*; des Tenors halben solle man wegen oben gegebener Raison sich nicht stossen. Anbey wird der in denen folgenden Täcten wohl gesetzte Contrapunct, dessen schöne Bindungen und Auflösungen des Ansehens auch wohl würdig geschätzt, biß

(49) sich der Gesang durch eine wohlgestellte förmliche Cadenz in Clavem *A.* als in eine *Clausulam Assumptam* herab lasset, wo jedoch

(50) die Clausula finalis oder gäntzliche Ruhestell durch das beygesetzte *h.* als ein Tertiam Minorem angebendes Zeichen hier noch keinen Platz findet, sondern durch Repetition des vorigen Subjecti der 3. oberen Stimmen, wie auch mittelst des Basses selbst durch widriges Movement die rechte, und diesem angenommenen Modo *E* eigenthumliche, wiewohl unvollkommene Cadenz oder *Clausula finalis, Dissecta acquiescens,* zuletzt sich angibt, und den gantzen Contrapunct zur Ruhe stellet.

Fernere Anmerckungen überhaupt:

Erstlich ist diesem so anmuthig- als Vertrauens-vollem Text ein recht anständiger Modus Musicus oder Ton-Art, nemlich der Hypo-Phrygius oder Tonus Quartus auserseheu worden, von welchem man sagt, er habe *Naturam humilem &c.*

2. Und was in einer Composition je das vornehmste seyn kan, ligt der Text gantz glatt und ohne geringsten Zwang da.

3. So wird der Enthalt, Emphasis, oder rechte innerliche Nachdruck des Texts Elevatione & depressione vocis, durch Erhöhung, oder Erniederung der menschlichen Stimm bestens exprimiret; oder wie man pflegt zu sagen: seynd die Noten nach dem Text und nicht der Text nach den Noten componirt, welches bey allen Wörtern sonderheitlich erhellet.

4. Seynd die Incisiones &c. oder die Ein- und Abschnitt des Textes sehr genau observiret worden.

5. Kommen fast alle Ligaturen, und derselben Resolutiones hier in diesem Stuck zum Vorschein. Wobey

6. wohl anzumercken ist, wie jedesmahl die eine zur Ligatur auserseheue Stimm so hüpsch vorhero *præparirt*er da lige; die zweyte Stimm so schön binde; und sodann alle Bindungen so Regul-mäßig wiederum gelöset werden.

7. Findet man da keine verbottene Sprüng, auch

8. keine illegale Gäng, oder Fortschreitungen. Deßgleichen

9. nichts defectuoses, noch überflüßiges in denen Tonis, oder Intervallis Musicis.

10. Geschehen kurtze Excursiones oder Ausschweiffungen in die Claves Affinales, oder Neben-Tone. Nichtweniger

11. gemächliche Reversiones oder Zuruckkehrungen in den Modum Principalem oder Haupt-Ton. Endlichen



12. Kan man diesem Musicalischen Stuck die 4. Haupt-Eigenschafften, so je eine Composition gut machen können, nicht absprechen, als da seynd: Leichtigkeit, Deutlichkeit, Fließigkeit, und Lieblichkeit.

Indeme wir aber eben jetzt, und auch sonst hin und wieder in diesem Werck diese 4. Eigenschafften eines anfangenden Componisten bestens recommendirt haben, solche durch beständigen Fleiß in seine Gewalt zu bringen, solle er anbey sich nicht fälschlich vorstellen, ob wären die *Ligatu*ren, als jederzeit harte Dissonanzien, obigen 4. Haupt-Eigenschafften entgegen, da sie weder deutlich, weder lieblich 2c. klingen könten. Nein! Schöne Bindungen, Regulmäßige Auflösungen, unverhoffte Sätz 2c. loben den Meister, zieren die Music, unterhalten das Gehör, und thun allzeit, meistens aber bey denen gantzen (Music-Verständigen, und Music-liebenden) Menschen den gesuchten Effect, welcher ist, die Leidenschafften der Menschen zu erregen, oder zu stillen. Die Abwechslung belustiget. Honig und Milch seynd zwar angenehm, ersättigen aber auch eher, dann andere Speisen. Nach vielen schönen Tägen ist ein Regen auch willkomm. Und nach langem Regen ist das schöne Wetter desto angenehmer.

Also auch eine gut seyn sollende Musique muß nicht aus lauter Consonanten, sondern aus Con- und Dissonanten bestehen. Die Seel erwartet in der fortgesetzten Harmonie eine Veränderung nicht nur des Drey-Klangs, sondern auch der Music überhaupt; sie will bey Anhörung der Music beschäfftiget seyn. Es kan aber da, wo lauter ähnliche Verhaltnussen der Tonen vorhanden, keine, oder nur eine geringe Beschäfftigung seyn. Will also die Seel eine Lust haben, muß sie eine Beschäfftigung haben, doch so, daß es mit Bescheidenheit geschehe, und daß die Mühe nicht zu groß sey, damit nicht bey allzugrosser Beschäfftigung bey ihr Unruhe, Unlust, Mißvergnügen und Verwirrung entstehe, welches alles erfolget, wann durch den verderblichen Mißbrauch überflüßig gesetzter Dissonanzien das Gemüth so obruiret wird, daß es nicht mehr mächtig ist, die Verhaltnussen der Tonen von einander zu unterscheiden, und es dahero nach und nach geschicht, daß, gleichwie diejenige, so einen versäuerten Magen haben, vor anderen zu sauren Speisen einen verfälschten Appetit haben, also auch die, deren Gehör verwehnt, verkehrt, verderbt, sich an dem aus den grausamsten Dissonanzien entstandenen Heulen mehr können belustigen, als an dem wahren Gusto einer reinen, und wohlklingenden Music.

Da nun aber die heutige Herren Compositeurs bey der jetzigen so verwirrten Crisi der lieben Musicalischen Compositionen veranlasset werden, mit Erfindung neuer, seltsamer, unerhörter Sätzen, Bindungen, Gängen, Sprüngen, plötzlichen Ausschweiffungen, oder Verfallungen in andere ausserordentliche Ton-Arten 2c. die Ohren dererley Music-Liebhabern zu frappiren, zu demulciren, oder, besser zu reden, zu tyrannisiren; Als hat man bey diesen Umständen nöthig zu seyn erachtet, durch eine genauere Untersuchung das Böse von dem Guten, das Ungewisse von dem Gewissen, das falsche von dem Wahren, das Verdächtige und Verworffene von dem Zuläßigen von- und auseinander zu setzen, und mittelst der Noten vorzustellen.

Franz Johann Habermann.

(1706—1783.)



Ueber das Verhältnis Händels zu seinen „Quellen“, d. h. zu denjenigen älteren und zeitgenössischen Meistern, aus deren Werken er für das eigene Schaffen Motive entlehnte, sind früher seltsame Urteile verbreitet gewesen. Galt es den einen schon als Sakrileg, bei Händel auch nur die Möglichkeit einer Benutzung fremder Gedanken anzudeuten, so sprachen andere ohne nähere Prüfung der tatsächlichen Dinge gleich von dreisten Plagiaten, von literarischem Diebstahl. In den Wirrwarr dieser Meinungen, welche weite Musikerkreise gefangen hielten, griff zum ersten Male Fr. Chrysander mit fester Hand ein. Nachdem er 1878[1]) mit einer umfangreichen Abhandlung über F. A. Urio in mustergültiger Weise die literarische Grundlage für die richtige Behandlung dieser Frage gelegt hatte, begann er 1888 in den Supplementen zur großen deutschen Händelausgabe die fremden Quel-

[1]) Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, Rieter-Biedermann, 1878, S. 513—1879, S. 123.



len selbst zu veröffentlichen. So erschienen: 1. Magnificat von D. Erba, 2. Te deum von F. A. Urio, 3. Serenata von A. Stradella, 4. Fünf Duetti von G. C. M. Clari, 5. Componimenti musicali per il Cembalo von G. Muffat, 6. Oper Octavia von R. Keiser. Die nächste Fortsetzung dieser Reihe sollten Habermanns Messen bilden; der Tod hinderte jedoch Chrysanders nimmer arbeitsmüde Hand an der Ausführung des Planes. Da es fraglich ist, ob es möglich sein wird, die Messen an der beabsichtigten Stelle neu herauszugeben, so möchte ich versuchen, ihnen wegen ihrer Bedeutung für Händels Schaffen wenigstens hier ein bescheidenes Plätzchen zu sichern.

*

Über die Persönlichkeit ihres Schöpfers geben unsere Fachlexika recht magere Auskunft. Der einzige, dem reichere Nachrichten über ihn zu Gebote standen, ist Dlabacž.[1] Da weitere Quellenforschungen meines Wissens nicht vorliegen, so lassen wir uns am besten von ihm selbst das Nötige berichten.

„Franz Johann Habermann, ein starker Kontrapunktist und Komponist, zu Königswärth in Böhmen 1706 geboren. Er studierte die Humaniora in Klattau, und die Philosophie, aus der er die Magisterwürde erhielt, hörte er in Prag. Schon damals trieb er die Musik, und machte manche gute Versuche in derselben. Um sich aber auch mit dem italienischen Stile bekannt zu machen, machte er eine Reise nach Italien, und suchte bei den berühmtesten Kapellmeistern um einen Unterricht an, den er auch sowohl in Rom, als in Neapel und anderen Städten Italiens erhielt. Hierauf reiste er nach Frankreich und Spanien, und hielt sich einige Zeit in beiden Reichen auf. Seine musikalischen Schriften und die Kenntnis der fremden Sprachen bahnten ihm den Weg zu bessern Aussichten. Prinz Condé ernannte ihn im Jahre 1731 mit einem ansehnlichen Gehalte zu seinem Kapellmeister. Nach dem Tode dieses Prinzen begab sich unser H. nach Florenz, wo er beim Großherzog wieder als Kapellmeister angestellt wurde. Diese Stelle bekleidete er mit vielem Ruhme, verließ sie erst, als sein Mäcen gestorben war, und kehrte wieder in sein Vaterland zurück. Gerade zu dieser Zeit[2]) ging die Krönung Marien Theresiens in Prag vor sich, bei welcher Gelegenheit er für die Altstädter Jesuiten eine Oper schreiben mußte, welche in Gegenwart dieser von allen Böhmen angebeteten Monarchin mit vielem Beifall aufgeführt wurde. Der Ruf, den er dadurch erworben, scheint den hohen böhmischen Adel, so wie andere seiner Landsleute bewogen zu haben, ihn zu ihrem Meister zu wählen. So gab er einem Grafen Heržan, Czegka, Moržin, Pachta, dem Freiherrn Marzell von Hennet, und dem nach der Zeit sehr verdienten Kapellmeister Dussek Unterricht, und bildete die großen Tonsetzer Myslivecžek und Kajetan Vogel aus dem Serviten-Orden im Generalbasse. Bald darauf trug man ihm auch die Chorregensstelle an der Theatiner-, dann im Jahre 1750 an der Maltheserkirche auf, die er mit vielem Ruhm durch mehr als 30 Jahre verwaltet hat. Im Jahre 1773 aber wurde er nach Eger berufen, wo er die Direktion der Musik an der Dekanalkirche mit einem ansehnlichen Gehalt übernommen, und auch sein verdienstvolles Leben im Jahre 1783, am 7. April, im siebenundsiebzigsten Jahre beschlossen hat."

Von den vielen Werken, die Dlabacž namhaft macht, haben wir uns besonders zwei Druckwerke zu merken: 1. Missæ XII. Pragæ excusæ 1746, 2. Litaniæ VI. Pragæ 1747 excusæ.

Händel, dessen Verbindung mit Italien, nachdem sie einmal so verheißungsvoll angeknüpft war, auch nach seiner Niederlassung in England fortbestehen blieb, wird sicherlich von dorther die ersten Nachrichten über die Fähigkeiten und Erfolge dieses seines jüngeren Kunstgenossen erhalten haben. Lebendig mußten sie in ihm die Erinnerung erwecken an die eigenen, fröhlich ungebundenen Jugendjahre, die er unter italienischem Himmel verleben durfte. Es begreift sich, daß er darauf gespannt war, die Kunst des aufstrebenden Kollegen näher kennen zu lernen. Als nun die ersten Drucke Habermanns erschienen, da machte sich Händel, obschon er bereits in die Sechziger eingetreten war, mit dem gewohnten Eifer gleich darüber her, dabei diejenigen Sätze, die sein besonderes Interesse erregten, eigenhändig spartierend. Diese seine Habermann-Kopien befinden sich jetzt noch im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge (Ms. 260, S. 51 f.; Ms. 263, S. 83 bis 90.[1])

[1]) G. J. Dlabacž, Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen, Prag 1815.

[2]) 1740.

[1]) Eitners Quellen-Lexikon unter Habermann.
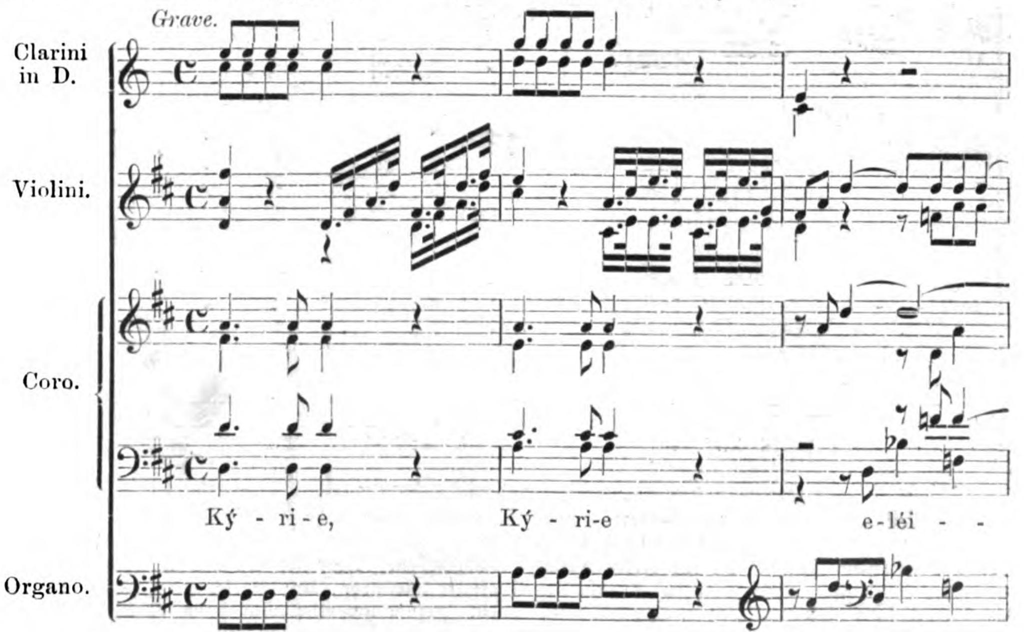


Das Werk, welches Händel hauptsächlich beschäftigte, wird von Dlabacž merkwürdigerweise nicht angeführt; es hat folgenden Titel:[1])

„Philomela pia, | melos suum sexies repetens: | sive | Missæ sex | a | IV. vocibus, II. violinis, II. clarinis, vel lituis ad libitum, & organo. | Sub | faventissimis auspiciis | reverendissimi, perillustris, ac amplissimi Domini | Domini | Bernardi Slawik | sacri, ac antiquissimi Ordinis Divi P. Benedicti, ducalis, | vetustissimi, ac celeberrimi Monasterii S. Joannis in | Insula, & sub rupe | Abbatis dignissimi, | sacræ, Cæsareæ, Regiæque Majestatis | Consiliarii, | nec non in inclyto Bohemiæ regno | Prælati infulati | Domini, Domini ac patroni gratiosissimi. | Authore Francisco Habermann | Boëmo Königswarthensi. | Opus I. | Graslicii Bohemorum, | Typis & sumptibus | Philippi Josephi Sädtlerii, Annô MDCCXLVII.“[2])

Den Inhalt bilden sechs Messen, für je einen Heiligen bestimmt: I. S. Wenceslai (Ddur), II. S. Ludmillae (Bdur), III. S. Adalberti (Gdur), IV. S. Joannis Nepomuceni (Cdur), V. S. Procopii (Fdur), VI. S. Juani (Adur). Die Kopien Händels sind den ersten fünf Messen entnommen; er schuf sich so die Vorlage, auf deren Grund er eine Reihe von Stücken seines Oratoriums „Jephtha“ komponierte, das am 21. Januar 1751 begonnen, am 30. August beendet wurde; bekanntlich ist dies Händels letztes größeres oratorisches Werk vor seiner völligen Erblindung. Wie er im einzelnen dabei verfuhr, davon sollen die folgenden Zeilen dem Leser eine Anschauung zu geben versuchen. Im kleinen Rahmen dieser Skizze können sie dies freilich nur andeutungsweise erreichen; aber sie werden als Wegweiser für denjenigen genügen, der sich durch sie an die Händelsche Musik selbst heranführen läßt und den Vergleich mit eigenen Augen vorzunehmen wünscht. Ihm empfehle ich, nicht nur die fertige Partitur Händels, Band 44 von Chrysanders großer Händel-Ausgabe, sondern auch das Dokument ihres allmählichen Werdens, die von Chrysander zur zweiten Säkularfeier (1885) besorgte Faksimile-Edition des Autographs, zur Hand zu nehmen. Die volle, unmittelbare Erkenntnis der wahren Sachlage wird dann sein Lohn sein.

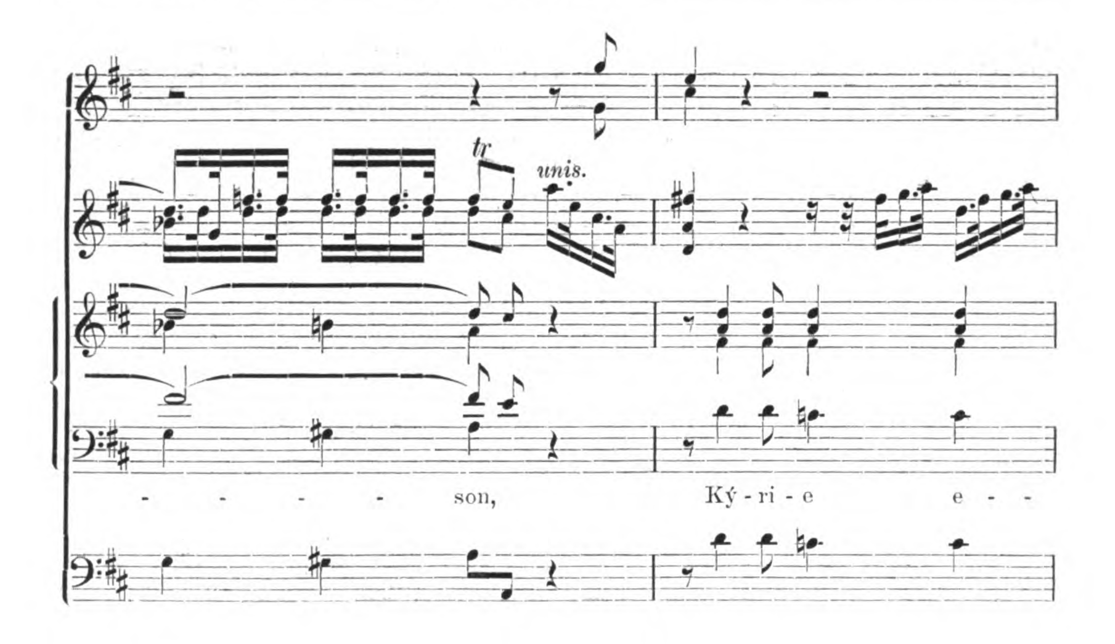
1.
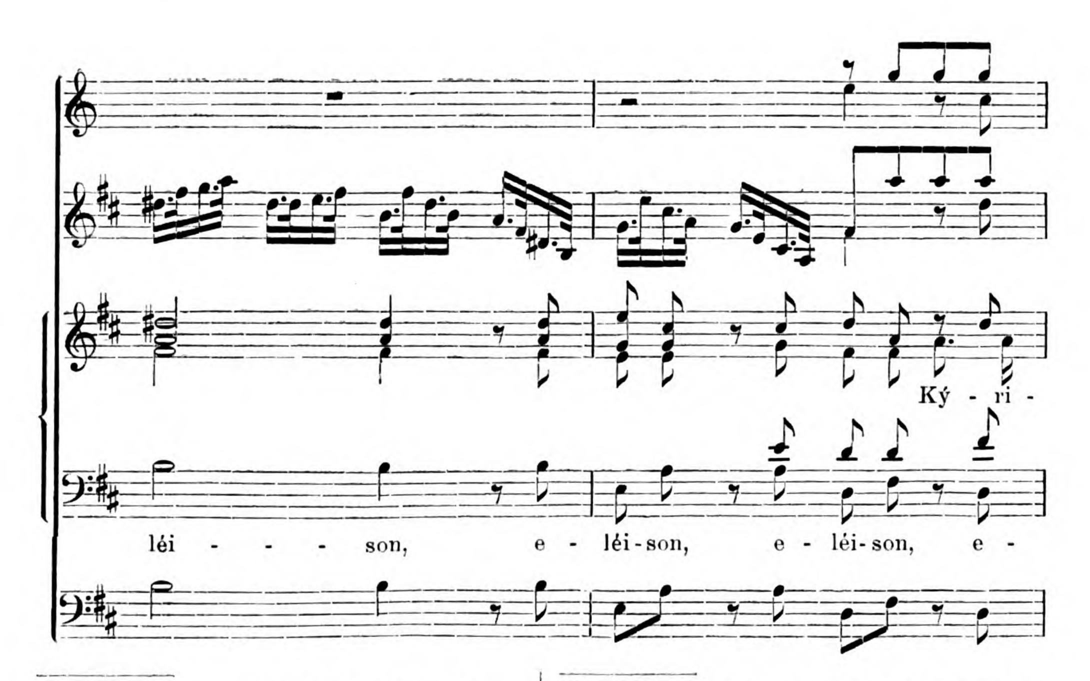
Das Einleitungs-Kyrie der **ersten Messe** Habermanns setze ich vollständig hierher; es ist kurz und gibt dabei doch gleich einen genügenden Einblick in seine musikalische Satzweise:
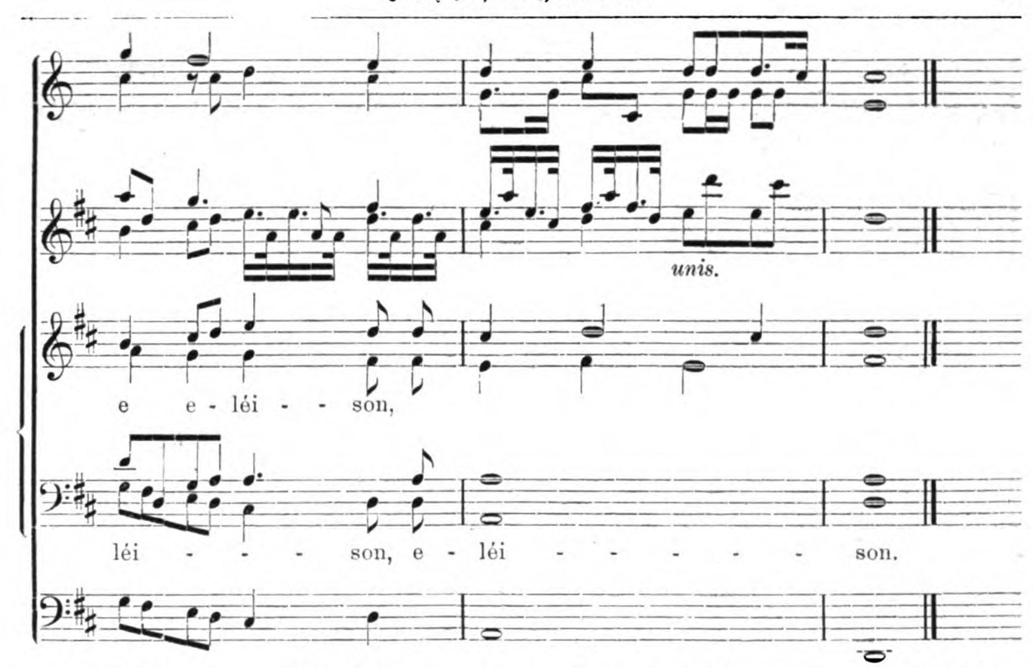


[1]) In der Organo-Stimme.

[2]) Ein vollständiges Exemplar in 9 Stimmheften besitzt die Bibliothek der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien; die oft gerühmte Liberalität des Herrn Dr. Euſ. Mandyczewski ermöglichte mir die Benutzung. Eine Partitur der





ersten 5 Messen von alter Hand, früher Thomas Greatorix angehörend, befindet sich in Chrysanders Bibliothek und leistete mir für diesen Aufsatz erwünschten Dienst. — Mit Dlabacž' Angabe der XII Missæ 1746 kollidiert der ausdrückliche Zusatz im Titel des obigen Werkes von 1747 „Opus I." Nach Eitners Notiz (Quellen-Lexikon) soll allerdings der Antiquar Butsch 1868 eine Ausgabe der Philomela von 1743 besessen haben. Hat bei der Lesung dieser Jahreszahl wirklich kein Versehen stattgefunden, so wäre ja der Widerspruch dadurch aufgehoben. Aber ich traue dem Frieden nicht, glaube vielmehr, daß Butsch beim Lesen der 3 ein Irrtum unterlief, und meine, daß sich bibliographische Sicherheit erst bei gründlicherem Nachsuchen nach den übrigen verschollenen Werken Habermanns ergeben wird, wozu die Näherstehenden hiermit freundlichst aufgefordert werden.
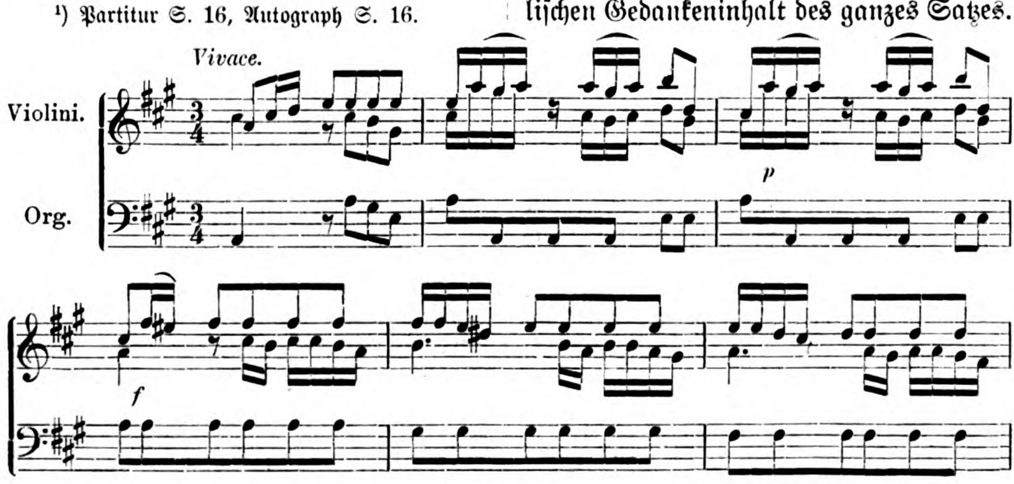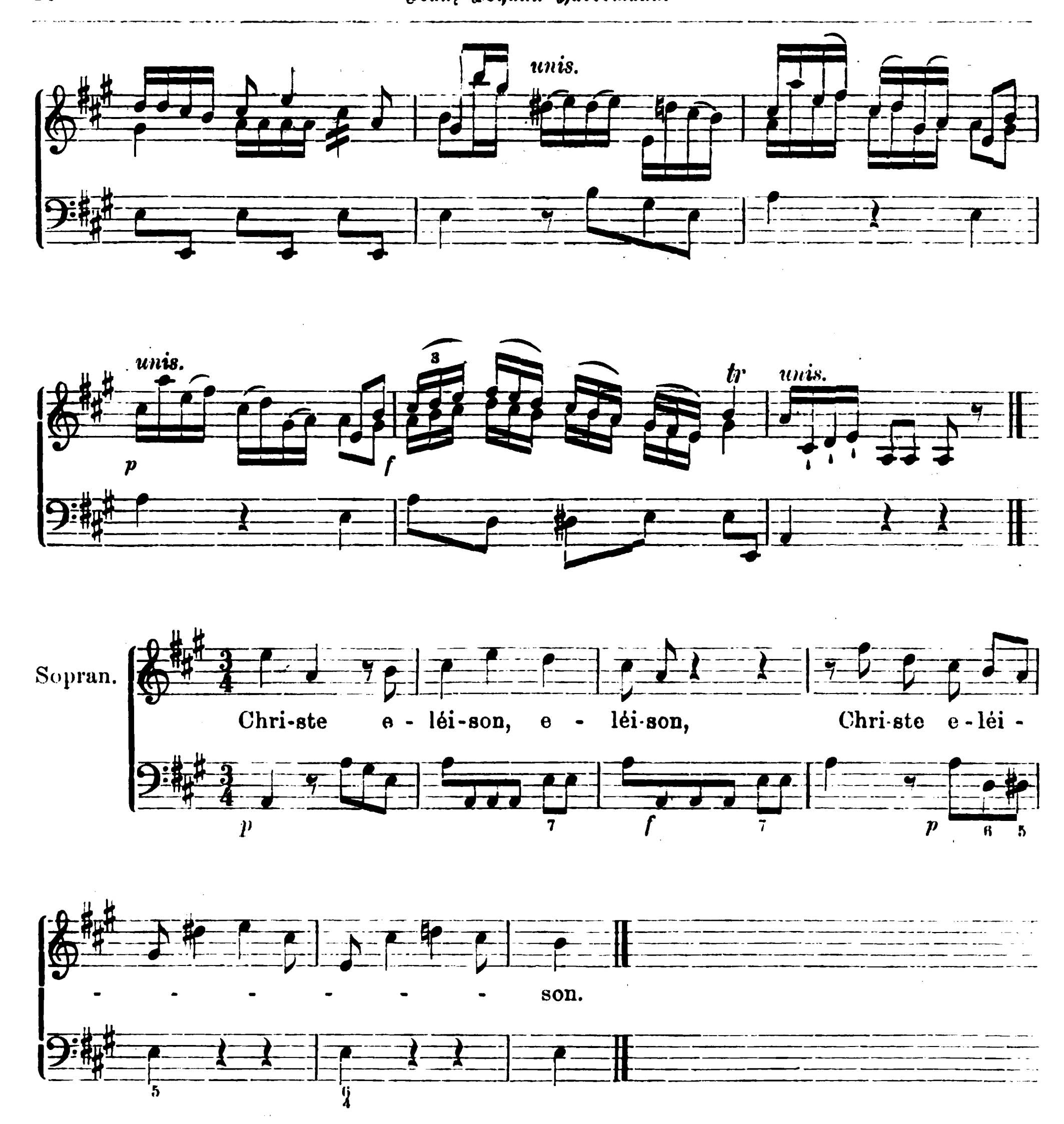


Auf diesen Satz griff Händel zurück, um seinen Chor „Nicht mehr der Cymbeln Klang erschallt“ (No more to Ammon's god and king[1]) einzuleiten. Von Habermanns Vorlage finden wir im wesentlichen nur das harmonische Hauptgerüst der Singstimmen, Takt 2 bis 6, wieder. Der Aufstieg von der Tonika zum Dominant-Dreiklang vollzieht sich bei Habermann, Takt 1—2, ziemlich einfach; bei Händel erfolgt er glänzend über eine größere Textstrecke hinweg. Die letzten drei Takte Habermanns läßt Händel sogar gänzlich fallen. Zu diesen Änderungen in der Struktur gesellt sich bei ihm eine freizügigere Orchesterbehandlung. Die Clarini sind durch die gewohnten, den Gesang verstärkenden Oboen ersetzt; das Kolorit dazu geben die selbständig, nicht unisono geführten Geigen und Bratschen, die an ihren Figuren zudem fester halten als bei Habermann. Es sind nur wenige, aber überaus charakteristische Striche, die Händels Meisterhand dem Habermannschen Tonbild beigefügt hat; und doch, wie beleben sie den elastischen Schwung und die Prägnanz der Gedanken!

2.

In dem auf dies Kyrie folgenden Christe eleison läßt Habermann Solostimmen und Chortutti respondieren. Die Instrumentaleinleitung dazu und der erste Soloanruf verdeutlichen uns den musikalischen Gedankeninhalt des ganzes Satzes.

[1] Partitur S. 16, Autograph S. 16.





Auf dem Grunde dieser Musik ruht Händels Baßarie „Nicht länger schaut mit blödem Aug'" (Pour forth no more unheeded pray'rs.[1]) Gedanklich geht seine Einleitung obigem Beispiel parallel bis Takt 10, aber ihr ganzes Auftreten zeigt doch wieder Händelsche Selbständigkeit: das volle Streichorchester tritt in Tätigkeit, die Lage der Violingänge ist an mehreren Stellen zu besserer Wirkung verlegt. Im Autograph sieht man übrigens deutlich, wie Händel den Gedanken, Habermanns Anfangstakt zu wiederholen, erst beim „Ausfüllen"[2]) faßte. Die Motive der Solostimme finden bei Habermann nur gleichförmige Wiederholung; Händel dagegen entfaltet, vertieft sie und gibt ihnen mannigfache Ausdeutung durch wechselnde gesangliche Fortführung. Unter seinen Händen entsteht ein viel größeres neues Tonbild, in welchem Habermanns Motive nur noch wie einzelne Punkte sichtbar sind.
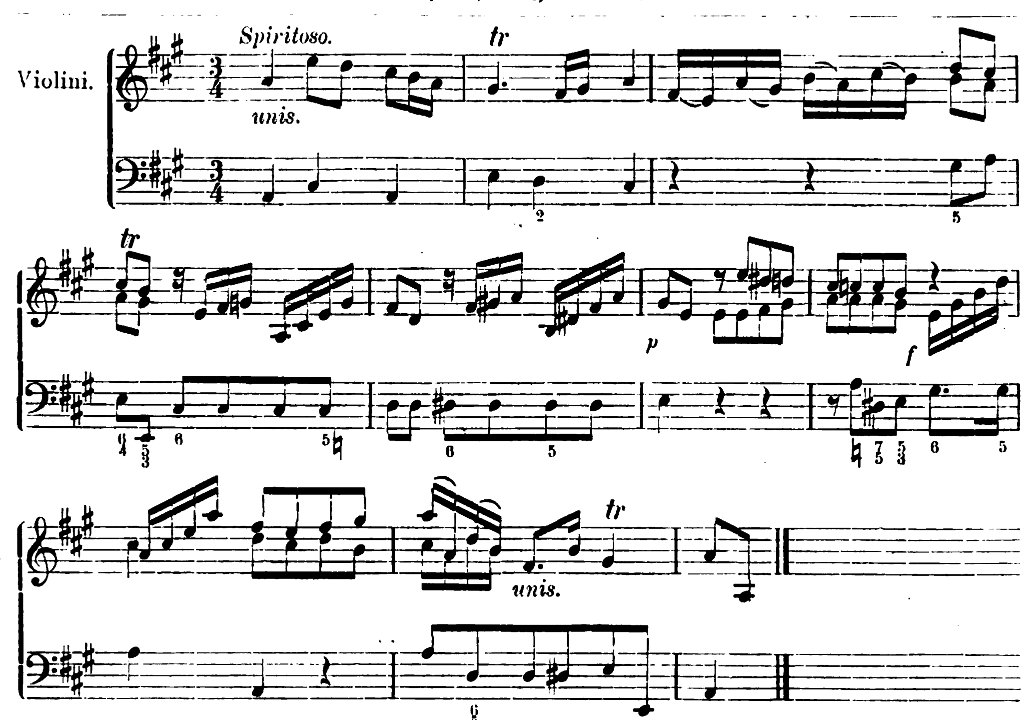
3.

Wir übergehen mehrere Nummern der ersten Messe Habermanns und machen erst wieder Halt bei dem Duett Rex coelestis, dessen Vorspiel ich mitteile:

[1]) Partitur S. 9, Autograph S. 11.

[2]) Was dieses „Ausfüllen" in Händels Kompositionstätigkeit bedeutet, darüber lese man Chrysanders Vorwort zum Faksimile des Jephtha-Autographs.





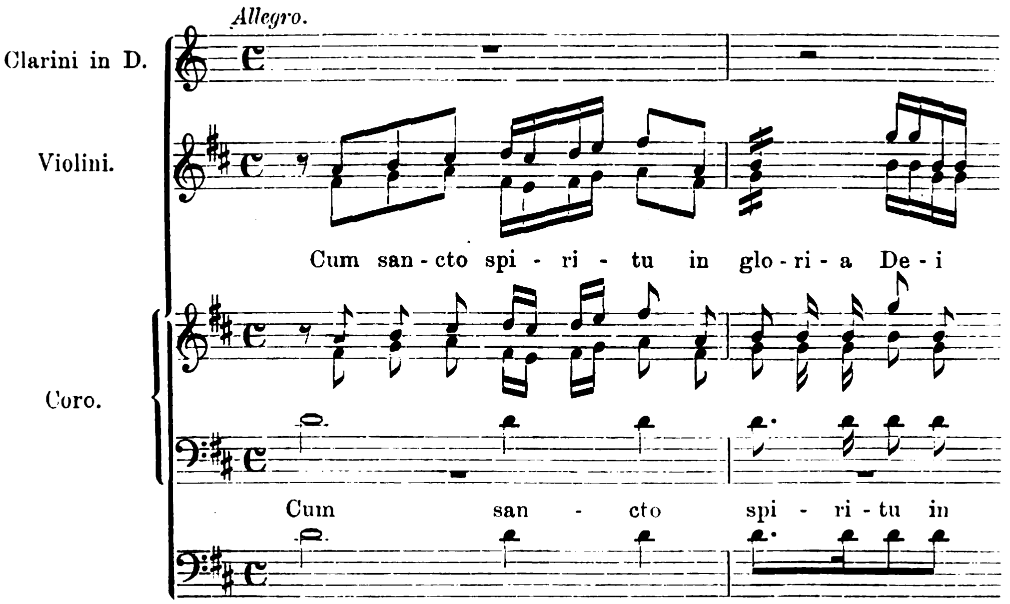
Aus dieser Musik ist Händels Tenorarie „Jehovas Arm, mit starkem Streich" (His mighty arm, with sudden blow[1]) hervorgegangen. Ein Vergleich mit der Vorlage zeigt, daß Händel von ihr nur das Grundmotiv, Takt 1—5, übernommen hat, dabei Takt 3 als Echo wiederholend, statt des chromatischen Tonganges das Motiv des 4. und 5. Taktes weiterbildend und das Ganze dem vollen Streichorchester zuweisend. Die eigentliche Arie ist in gänzlicher Unabhängigkeit von der Vorlage frei geschaffen.

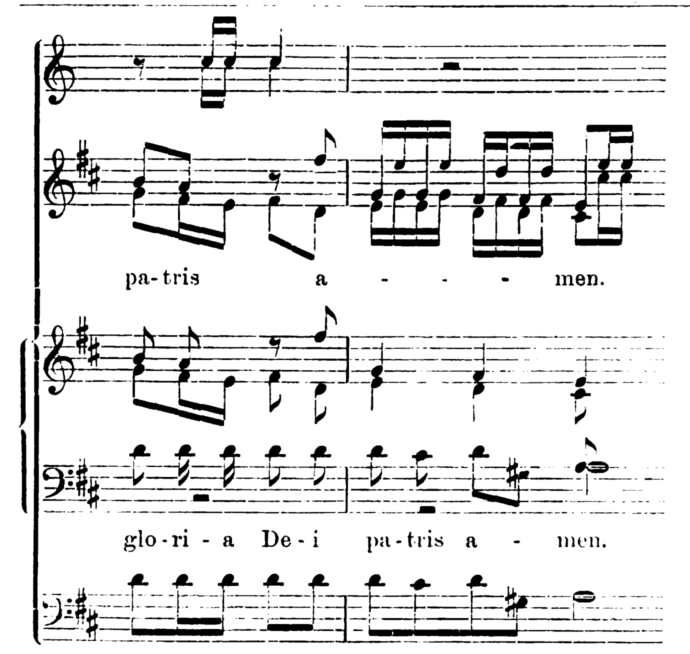
[1]) Partitur S. 123, Autograph S. 125.

4.

Die Benutzung des 26 Takte langen Chorsatzes Cum sancto spiritu in Händels Chor „Chamos, nicht dir lobsingen wir" (Chemosh, no more will we adore[1]) läßt uns dieselbe Beobachtung machen, wie im ersten Fall. Habermann beginnt das Stück in folgender Weise:

[1]) Partitur S. 21, Autograph S. 21.

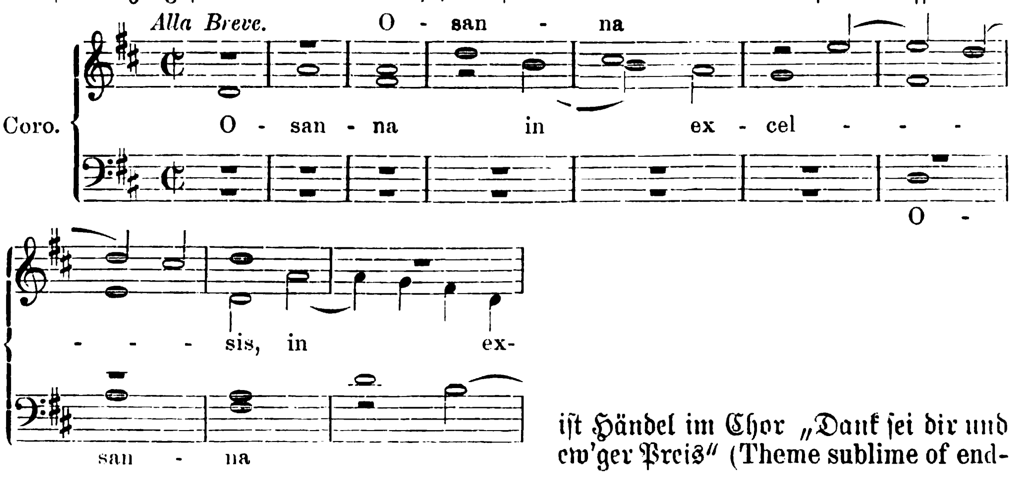




Ehe Händel in diesen Anfang hineinkommt, läßt er den Alt das dreitaktige Hauptmotiv über einem selbständigen Generalbasse allein singen; dann erst folgt er Habermanns Harmoniengang ziemlich getreu bis kurz vor dem Schlusse, den er durch nochmaliges Auftreten des Hauptthemas im Sopran, was sich Habermann entgehen ließ, wiederum um drei Takte verbreitert. Von einer Übereinstimmung in der ganzen mittleren Partie darf man jedoch nur in bezug auf die Generalbaßführung und das darin gegebene harmonische Gerüst sprechen. Denn Händel läßt es sich im übrigen angelegen sein, überall die Führung der Stimmen zu glätten, die Themaeinsätze wirksamer zu gestalten und die Orchesterbegleitung damit in engste organische Verbindung zu bringen, woran es bei Habermann hauptsächlich gebricht. Ein Blick ins Autograph ist gerade in diesem Falle sehr lehrreich. Bei der ersten Komposition des Textes begnügte sich Händel, außer dem Generalbaß die wichtigsten Eintritte und hin und wieder den weiteren Gang der einzelnen Chorstimmen zu notieren. Damit hatte er die Komposition Habermanns, soweit sie für ihn in Betracht kam, erledigt. Die Ausfüllung alles übrigen nahm er vor, ohne noch einen Blick nach Habermann zu tun, namentlich die Orchesterbegleitung, die ganz ihre eigenen Wege geht.

5.

Dem Osanna der ersten Messe:
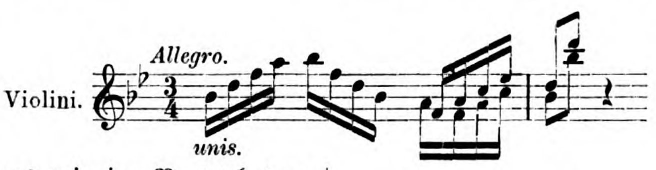


ist Händel im Chor „Dank sei dir und ew'ger Preis" (Theme sublime of end-

less praise [1]) gerade hinsichtlich des Themas (von Händel auf die Hälfte gekürzt) und seiner ersten Einführung in alle Stimmen gefolgt; danach ist Habermann ganz beiseite gelassen worden.

6.
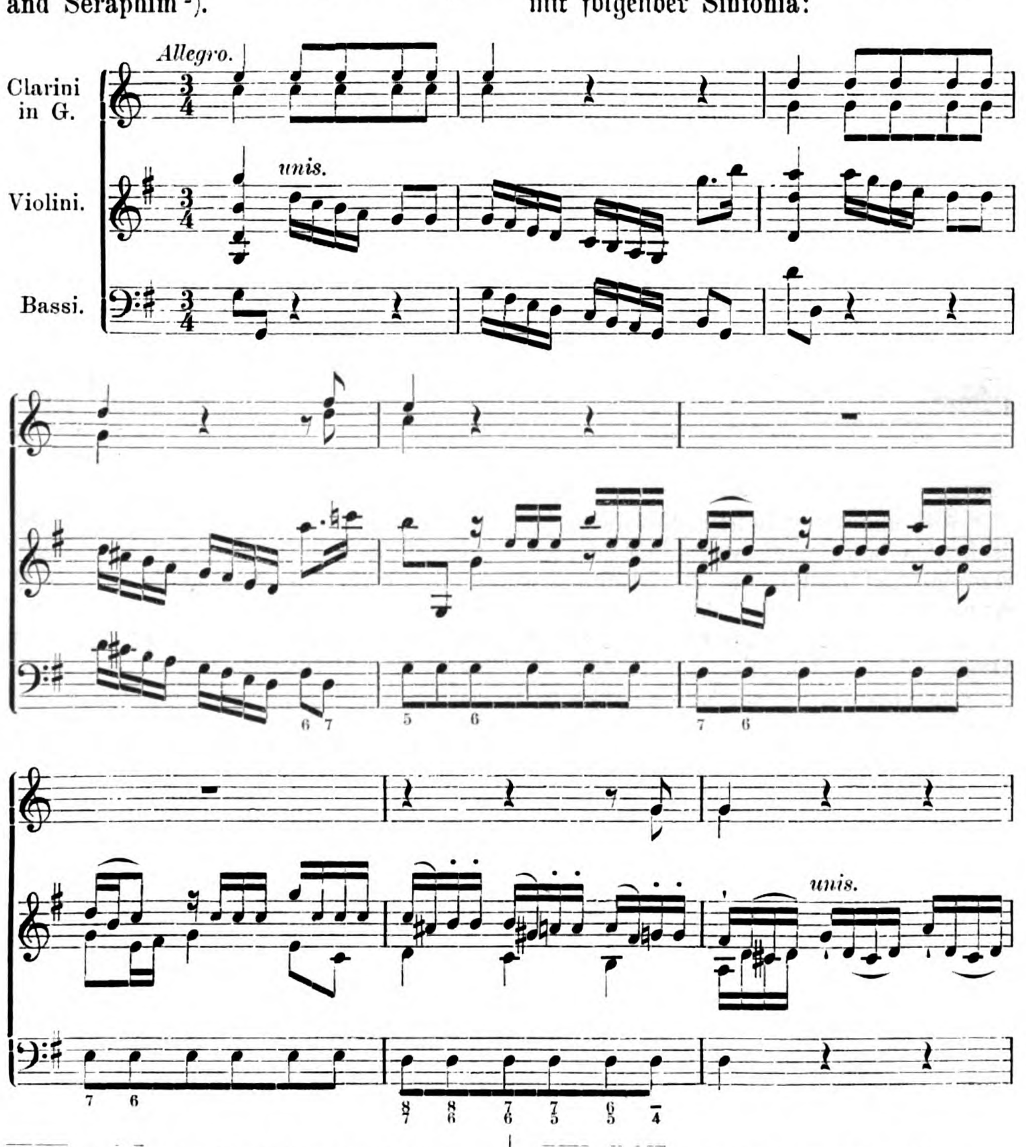
Am Anfang des Kyrie der **zweiten Messe** Habermanns taucht zweimal so ganz nebenher folgende Violinfigur auf:



Dies überaus winzige Protoplasma gestaltete Händel zu dem großen Chorsatz „Cherub und Seraphim" (Cherub and Seraphim [2]).
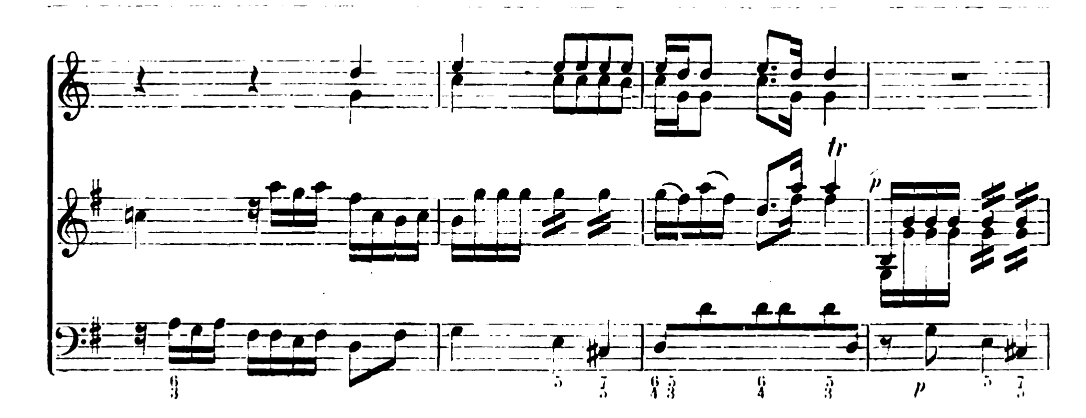
7.

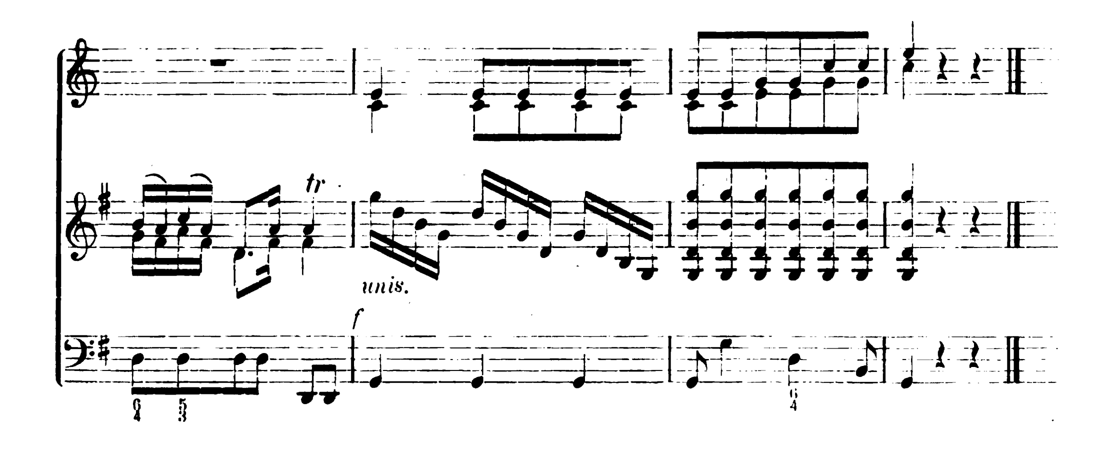
Habermanns **dritte Messe** beginnt mit folgender Sinfonia:



[1]) Partitur S. 216, Autograph S. 234.

[2]) Partitur S. 98, Autograph S. 105.
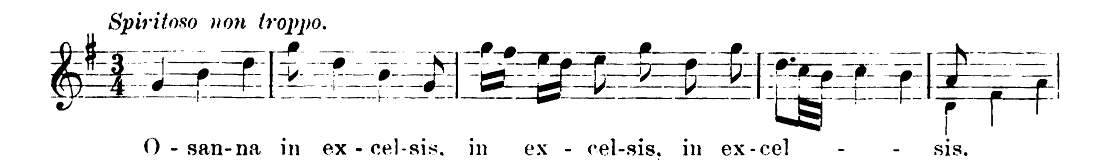




Ihre charakteristischen Violinfiguren erscheinen dann nach einem sechstaktigen Adagio-Zwischenstück als Begleitung des Kyrie-Satzes, der am Schlusse der Messe in ganzer Ausdehnung zu den Worten Dona nobis pacem wiederholt wird.

Im Zusammenhange damit steht Händels Chor „Wenn Er gebeut im Donnerschall" (When his loud voice in thunder spoke [1]). Seine Einleitung, nur den Streichern übertragen, folgt Habermanns Sinfonia bis zum 7. Takt, geht 2 Takte lang selbständig weiter und lenkt nun gleich in den 13. Takt der Sinfonia ein; mit dem Choreinsatz vereinigen sich dann die Hörner und Oboen, so zur Macht- und Klangfülle ansteigend, die Habermann schon zu Anfang verschwendet. Dem Gefüge des Chorsatzes selbst bleibt Händel nur 8 Takte lang treu, und auch hier nur im äußerlichsten Umriß; denn diese 8 Takte dehnen sich bei ihm zu 11. Die weitere Fortsetzung entspinnt sich dagegen frei aus dem motivischen Material, wie es sich unter Händels Hand neu und mit Habermann unvergleichbar gestaltet hat.

8.

Das Osanna derselben Messe Habermanns eröffnet uns eine Perspektive über „Jephtha" hinaus. Das Hauptmotiv

[1]) Partitur S. 80, Autograph S. 79.
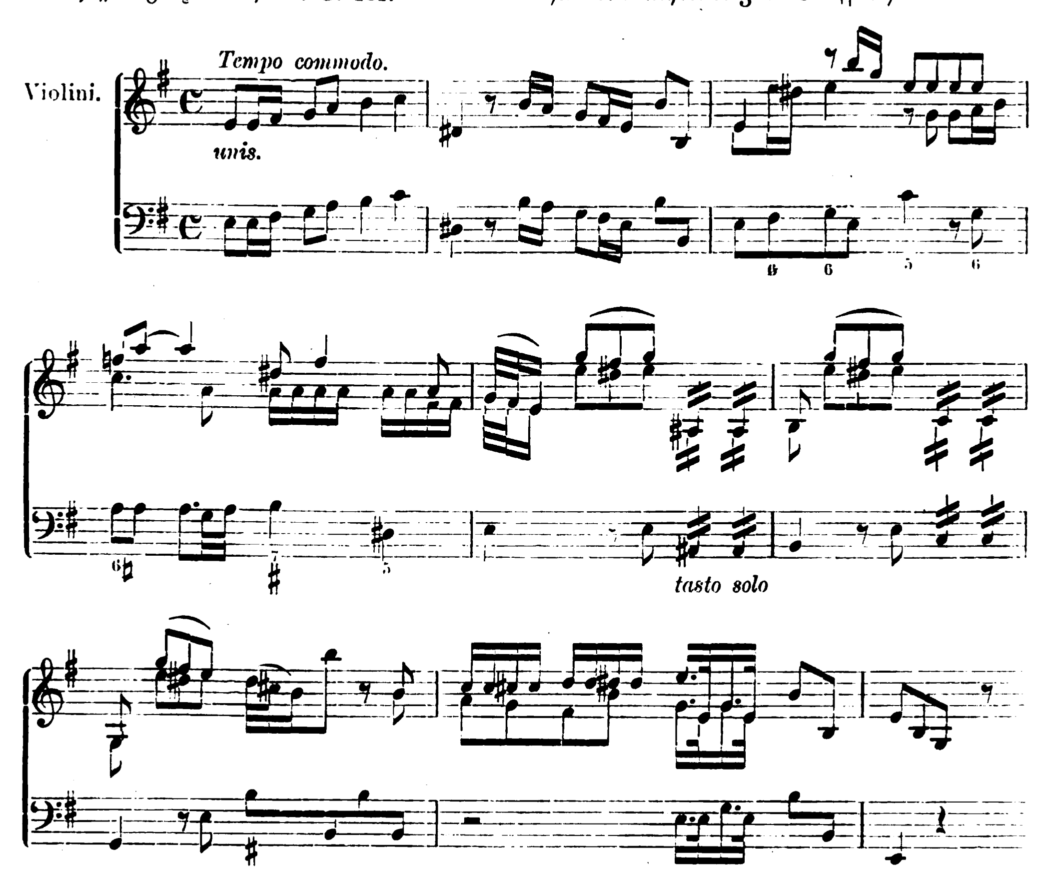


wird jeder Organist sofort aus dem zweiten Satz von Händels Orgelkonzert in Bdur (op. 7 Nr. 3[1]) wieder erkennen. Den naheliegenden Schluß, daß die Entstehung dieses Werkes etwa gleichzeitig mit dem „Jephtha" anzusetzen sein wird, bestätigt uns sofort Chrysanders Notiz.[2]) Das Original des Orgelkonzertes hat nämlich folgende Datierung: „angefangen January 1. 1741 — January 4. 1751 geendiget." Der erste Entwurf blieb unverhältnismäßig lange liegen; er fand seine bedeutend veränderte, endgültige Gestalt erst, nachdem Händel Habermann kennen gelernt hatte, kurz vor Inangriffnahme des „Jephtha". Übrigens hat Händel auch in diesem Falle von Habermann nur das Thema und seine erstmalige Einführung entlehnt.

[1]) Chrysanders Händelausgabe, Bd. 28. S. 170.

[2]) „G. F. Händel", III. S. 161.

9.

Das Baßsolo Domine Deus, rex cœlestis in der **vierten Messe** Habermanns hat ein achttaktiges Vorspiel,



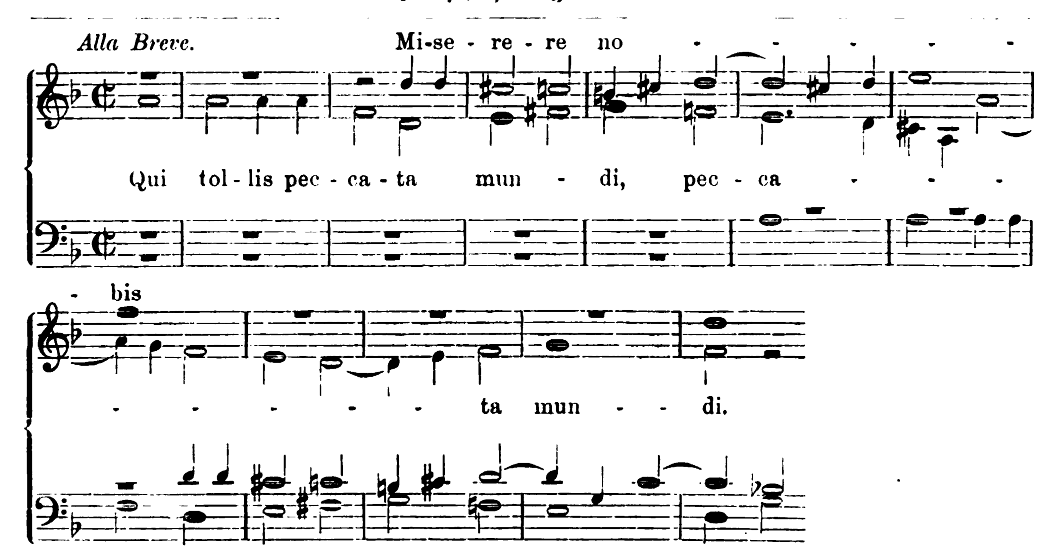
welches Händel für das Anfangsarioso des dritten Aktes von „Jephtha", „Birg dein verhaßtes Licht, o Sonn', in Nacht" (Hide thou thy hated beams, o sun, in clouds[3]) benutzt hat. Mit sicherer Hand hat er durch Sprung von Takt 3 auf 5 und durch Herbeiführung des Schlusses in Takt 7 das Nebensächliche ausgeschieden, das Charakteristische aber zur vollen Eindringlichkeit gebracht. Habermanns Baßsolo muß in der Hauptsache mit obigen Gängen immer unisono übereinkommen; Händel dienen sie nur als instrumentaler Hintergrund, von dem sich der edle, schmerzlich bewegte Gesang Jephthas (Tenor) wirkungsvoll abhebt.

[3]) Partitur S. 188, Autograph S. 194.

10.

In der **fünften Messe** schreibt Habermann zu den Worten Qui tollis peccata mundi, miserere nobis eine Doppelfuge, deren Anfang ich hersetze:





sie ist nur von Violinen begleitet und umfaßt 48 Takte. Händel hat für seinen Chor „O Gott, sieh unsre Drangsal an" (O God, behold our sore distress[1]) das Schema dieser Fuge mit allen ihren Einsätzen beibehalten, dabei aber nicht nur die Werte verkürzt, sondern das Hauptthema auf den halben Umfang gebracht und das volle Streichorchester mit den Holzbläsern dazu genommen. Die Fuge beansprucht so bei ihm 22 Takte.

11.

Mit den angeführten Beispielen sind Händels Entlehnungen aus Habermanns Philomela pia erschöpft; denn die sechste Messe hat weiter keine Berücksichtigung gefunden. Aber Händel muß auch noch die anderen Werke Habermanns, soweit sie durch den Druck zugänglich waren, gekannt haben. Wm. Crotch, bekanntlich der erste Pfadfinder im Aufsuchen von Händels Quellen vor Chrysander,[2]) merkt wenigstens noch bei zwei anderen Chorsätzen von „Jephtha" — „Bange Furcht und heil'ge Scheu" (Doubtful fear, and reverend awe[3]), „Du Haus von Gilead" (Ye house of Gilead[4]) — in seinem Klavierauszug (Heft 1) lakonisch an: „from Habermann". Vermutlich dürfte es sich dabei um eines der beiden anderen von Dlabacž erwähnten, aber noch nirgends nachgewiesenen Druckwerke handeln. Auch die Konvolute Händelscher Kopien, die oben genannt wurden, führen uns nicht auf die Spur; denn hier fehlen gerade die betreffenden Sätze.[1]) Ihre Feststellung muß also weiterem Nachsuchen vorbehalten bleiben. Was dabei aber auch herauskommen sollte, das Endurteil über Händels Verhältnis zu Habermann dürfte schwerlich anders werden, als es nach unserer Untersuchung zu lauten hat.

*

In seinem heute viel zu wenig studierten Generalbaß-Lehrbuch[2]) spricht Heinichen einmal von der Erfindung beim Komponieren und äußert dabei: „Ordentlicherweise vermeiden behutsame Compositores die Gelegenheit, kurtz vorhero große Musiquen zu hören, wenn sie selbst dergleichen zu setzen im Werke begriffen sind, aus Furcht, daß nicht, wie zu geschehen pfleget, wider unsern Willen etwas hangen bleibe, welches den Componisten durch innocente Niederschreibung seiner vermeinten eigenen Gedanken bei unverständigen Censoribus in Verdacht bringen könne." Händels künstlerische Persönlichkeit kann Heinichen damals nicht genauer bekannt gewesen sein, er hätte es sonst nicht unterlassen dürfen, gerade auf sie als die merkwür-

[1]) Partitur S. 60, Autograph S. 58.
[2]) Allgemeine musikalische Zeitung, 1878, S. 545 ff.
[3]) Partitur S. 198.
[4]) Partitur S. 250.

[1]) Nach liebenswürdiger Mitteilung des Herrn Sedley Taylor, M. A. in Cambridge.
[2]) Joh. Dav. Heinichen, der Generalbaß in der Komposition, Dresden 1728, S. 33.

digste Ausnahme von seiner Regel mit ein paar Worten wenigstens hinzuweisen. Nicht im mindesten besorgt, daß die Berührung mit der Außenwelt der Individualität, dem Genie in ihm schaden möchte, sucht Händel in den Pausen seines Schaffens vielmehr die Außenwelt geflissentlich auf. Der Konzentration aller geistigen Kräfte auf die Bewältigung der jeweiligen Aufgabe folgt ihre Erholung und Auffrischung im lernbegierigen Umgang mit den neuesten Schöpfungen seiner Kunstgenossen. Ihn beseelt das Streben, immer wieder den realen Boden der Kunst seiner Zeit zu berühren, um sich so vor einem Verlieren auf isolierte Pfade zu bewahren. Der stete frische Wettbewerb mit seinen Kollegen, nicht ein Sichversenken in selbstgrüblerische Ideen ist die Haupttriebfeder in Händels Schaffen. Auch sonst besteht Heinichens Ausspruch nicht so zurecht, wie man vom modernen Standpunkt aus vielleicht meinen möchte. Die schulmäßige Entwickelung der damaligen deutschen Kunstrichtungen brachte allenthalben Übereinstimmungen in der Formhandhabung, im Kompositionsstil, in der Technik und im rein Gedanklichen zuwege, die wir heutzutage nicht mehr für statthaft halten. Auch Seb. Bachs Grundwesen ist nicht zu verstehen ohne genaue Kenntnis der Persönlichkeiten, die ihn beeinflußten, der Richtungen, an die er anknüpfte, und deren Ideen er in sich verschmolz. Bei Bach ist dieser innere Entwicklungsprozeß nur im wesentlichen mit seiner Übersiedelung nach Leipzig abgeschlossen; weltabgewandte Wege geht fortan sein Geist. Händels freie Lebensführung läßt ihn die Fühlung nach außen aber nie verlieren; diese ist ihm das geradezu notwendige Lebenselement für sein gesamtes Schaffen. Habermann bildet da das letzte Glied einer Kette, die bei Zachau beginnt und von da ununterbrochen dem Lebenswege parallel verläuft.

Die psychologische Erkenntnis dieses hochbedeutsamen kunstgeschichtlichen Problems liegt freilich nicht für jeden auf der Oberfläche, um so weniger als die Quellen hierfür noch nicht alle erschlossen sind und somit einen allgemeinen Überblick verstatten. Aber schon das Material, welches Fr. Chrysander vorgelegt hat, genügt doch immerhin, erkennen zu lassen, wie schal und wenig aufrichtig das Streben gewisser Musiker jenseits des Kanals ist, die angedeutete charakteristische Eigenart Händels als eine verwerfliche Schwäche zu kennzeichnen und in ihr die Handhabe zur Schmälerung der geschichtlichen Größe des Mannes zu suchen. Ihm, dem aus nationaler Überempfindlichkeit es heute noch nicht verziehen wird, daß das Geschick der englischen Musik einst in seiner Hand lag, läßt sich nun endlich ein Makel anhängen: er hat das Faustrecht eines Raubritters ausgeübt und ist so die Ursache für den Rückgang der englischen Musik geworden!

Zu Lebzeiten hatte Händel Widersacher und Neider genug; all ihr Wühlen zeitigte doch nur vorübergehenden Erfolg — mit neuen Taten und Werken gewann Händel immer wieder die Oberhand, mit seiner Kunst die Gemüter zur Bewunderung zwingend. Sein Verfahren den Werken fremder Meister gegenüber konnte damals nicht unbeachtet bleiben; die Werke waren größtenteils durch den Druck jedermann zugänglich und spielten im Musikleben eine Rolle. Es gab zudem Kenner genug, die gegen die widerrechtliche Benutzung fremden Eigentums wirksamen Protest hätten einlegen und Händels unehrliches Verfahren als solches brandmarken können. Nichts von dem geschah. Der einzige Schluß aus dieser Tatsache ist doch wohl der, daß man eben nichts Tadelnswertes darin fand. Heinichen gibt uns dazu wieder den Schlüssel; an der zitierten Stelle sagt er weiter: „ich suche in dergleichen Dubiis etwas in der Arte Combinatoria", d. h. mit unsern Worten: ehe man von einem Plagiat sprechen kann, muß man untersuchen, ob die fremden Gedanken in ihrer ursprünglichen Verbindung buchstäblich übernommen oder ob sie anders kombiniert, einer neuen harmonischen Ausdeutung, melodischen Weiterführung und kontrapunktischen Verwebung unterworfen werden. In letzterem Falle gilt die Selbständigkeit des Tonsetzers als gewahrt. Das trifft genau auf Händel zu.

Habermann steht nach Kenntnisnahme nicht nur derjenigen Sätze, aus denen Händel geschöpft hat, sondern auch des sonstigen Inhalts seiner Messen als eine



musikalische Persönlichkeit vor uns, die eine starke Ähnlichkeit mit dem Pater Urio aufweist. Wie dieser ist er reich an Gedanken und Einfällen, die etwas bedeuten; er teilt mit ihm aber auch denselben Mangel an Entwicklungskraft. Groß ist eigentlich nur die Erfindung im Kleinen; sobald die Gestalt, die sie angenommen hat, jedoch nur einmal vor unsern Augen vorübergezogen ist, so hat sie auch alles gesagt, wozu sie fähig ist. So kommt es, „daß die Vorspiele gewöhnlich reicher und zusammenhängender sind, als das, was mit dem Gesange darauf folgt; denn nicht darin entwickelt finden sich die fast immer gediegenen Gedanken des Vorspiels, sondern sehr oft verzettelt und in neues verloren." So wenig die einzelnen Teile organisch ausgewachsen sind, so wenig sind es die Messen als Ganzes. Auf Grund des altehrwürdigen, feierlichen Textes wird ohne weises Maßhalten in der Anwendung der musikalischen Mittel und ohne daß das einzelne zur vollen Entfaltung gelangt, darauf los musiziert; eine Gestaltung ins Große, ein zielbewußtes, durch planvolle Ökonomie der Tonmittel bewirktes Ansteigen zu gewaltigen Wirkungen und Höhepunkten — das liegt für Habermann im Bereich des Unerreichbaren. Dabei ist seine Arbeit doch gediegen; er bleibt stets im Fahrwasser des Anständigen, korrekten, sangbaren Kontrapunkts, namentlich in den Chorsätzen.

Diese ästhetische Beurteilung Habermanns würde schwerlich aus der Betrachtung seiner Arbeiten allein resultieren; auch nicht, wenn man Arbeiten der deutschen Kunstgenossen um ihn dagegenhielte. Denn der Typus ist bei allen der gleiche, wie das von ihnen erreichte musikalische Höhenniveau. Diese Abschätzung verdanken wir im Grunde genommen allein Händel selbst, der die Kritik nicht in umständlichen Räsonnements, sondern in seiner Parallelarbeit liefert. Ein schönes Thema von Habermann; und doch, ein kleiner Abstrich hier, ein neuer Zusatz dort — um wieviel bedeutungsvoller, plastischer und eindrücklicher ist nun, was so unter Händels Hand sich formt. Ein kleiner Fugensatz Habermanns erscheint uns in seiner ungezwungenen Natürlichkeit abgerundet und vollkommen. Dem äußeren Schema des Satzes folgt Händel ohne Bedenken, aber mit welchem Scharfblick ersieht er die Stellen, wo sich bessern läßt, das Thema etwa wirksam noch einmal eintreten kann. Anderwärts drängt Haberman seine Gedanken in einen engen Raum zusammen; Händel legt sie auseinander und steigt so langsam in der Wirkung an. Unvergleichlich sind beide in der Instrumentation; Habermann schafft eben gerade einen notdürftigen instrumentalen Hintergrund, Händel zeichnet ihn mit aller Farbenpracht breit aus. Habermann endlich apperzipiert seine Musik äußerlich an den Text; der beiderseitige Stimmungsgehalt ist häufig heterogen. Händel hebt diese Verbindung vollständig auf und betrachtet den musikalischen Rohstoff Habermanns lediglich auf dramatische Ausdrucksfähigkeit hin; an den passenden Platz gestellt, gewinnt dann bei ihm poetische Bedeutung und dramatisches Leben, was vorher halb verdeckt nur schlummerte. In der vollständigen Zertrümmerung und in dem Wiederbau dessen, was er von Habermann übernahm, darin liegt Händels Selbständigkeit dem andern gegenüber begründet. Das Bewußtsein der Fähigkeit, „mit Leichtigkeit und Freiheit entlehnte Motive in seine Komposition einzeichnen zu können, als ob sie vordem noch gar nicht gestaltet gewesen wären," das bewahrte Händel davor, sich selbst zu vergessen und ein schnödes Plagiat zu begehen. „Bei aller Ähnlichkeit ist kaum ein Takt vollständig gleich und die Verschiedenheit in der Gesamtgestalt so groß, daß man die gleichen Stellen aus zufälligen Ähnlichkeiten erklären könnte, wenn die direkte Benutzung nicht aus anderen Gründen unzweifelhaft wäre." Wer vermöchte auch, ohne Habermann zu kennen, genau zu sagen, wo im „Jephtha" Händel aufhört und jener anfängt? Es ist kein Stückwerk geworden, sondern ein einheitliches, vollkommenes Ganzes, das in allen seinen Teilen gleichmäßig die veredelten Züge Händelschen Geistes trägt.

Berlin. Dr. Max Seiffert.



Über Textunterlage und Textbehandlung in kirchlichen Vokalwerken.

Eine Studie von **Jakob Quadflieg,** Schulrektor in Elberfeld.

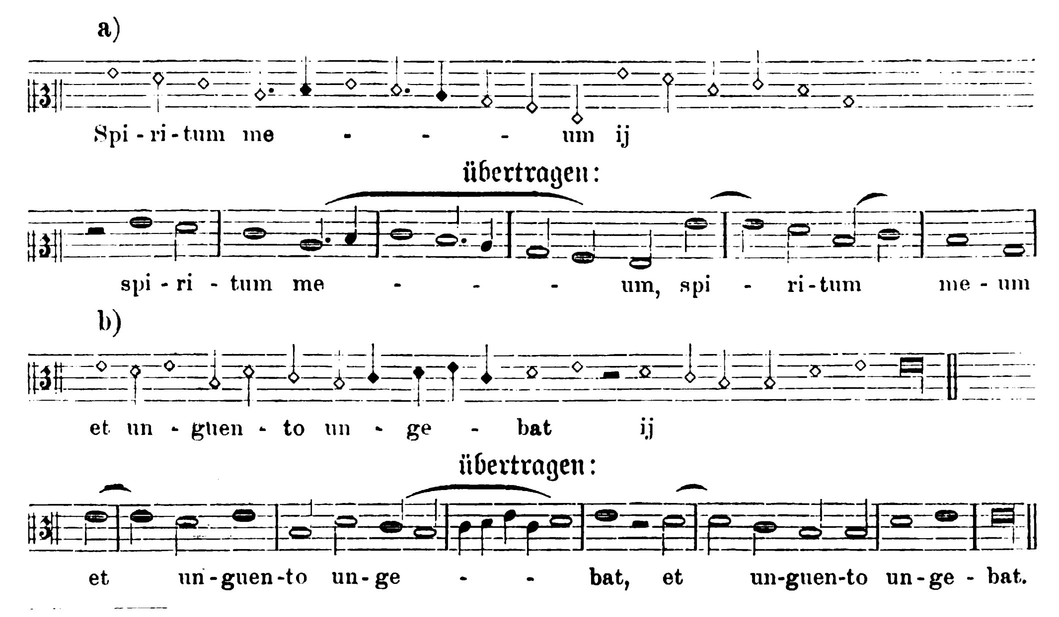
Wer mit rechter Aufmerksamkeit die vielen Neuausgaben der Kirchenmusik-Kompositionen alter Meister (hauptsächlich des sechzehnten Jahrhunderts), seien es Gesamt-, seien es Einzelausgaben, studiert, wer den Referaten des Cäcilien-Vereins-Katalogs über solche Neuausgaben mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, wird die Erfahrung gemacht haben, daß in bezug auf die Gepflogenheiten der Textunterlegung trotz Bellermanns Kontrapunkt, trotz Hallers Kompositionslehre und trotz der viel reicheren Erfahrungen, die uns in der heutigen Zeit (gegenüber den Editoren vor fünfzig und mehr Jahren) zu Gebote stehen, noch längst nicht alles so sorgfältig beachtet und so vollkommen beschaffen ist, wie es sein könnte, also sein müßte. Sicher ist: Wir leben in der Zeit der Ausgrabung und Fruktifizierung der musikalischen Großtaten früherer Jahrhunderte auf dem Gebiete der Kirchenmusik (speziell der Vokalmusik), in der Zeit der Erforschung der (bisher vielfach verschlossenen) Bibliotheken, der Zeit der Hebung der Schätze, die dort bislang im Staube schlummerten und ein ungestörtes, beschauliches Dasein führten, der Schätze, von deren Reichhaltigkeit man vor stark einem halben Jahrhunderte kaum eine Ahnung hatte. Wir leben in der Zeit der Neuerweckung dieser Werke durch Veranstaltung von Gesamt- und Einzelausgaben. Von ersteren, welche naturgemäß mehr den historischen Standpunkt zu vertreten haben, ist beispielsweise die Gesamtausgabe der Werke des Italieners Palestrina beendet, die des Deutschen Orlandus Lassus schreitet rüstig fort, und schon ist die Gesamtausgabe des Spaniers Vittoria bis zum dritten Bande gediehen. Ein ehrendes Zeugnis deutschen Kunst- und Gewerbefleißes sowie deutschen Unternehmungsgeistes ist es dabei, daß nicht bloß die Gesamtausgaben Palestrinas (Herausgeber: de Witt, Espagne, Commer; vom 10. bis 32. Bande Dr. Haberl) und Lassos (Herausgeber: Dr. Haberl, Dr. Sandberger), sondern auch die des Spaniers Vittoria (Herausgeber: Don Pedrell) bei der weltberühmten (vergl. Gesamtausgabe Bach, Händel, Beethoven, usw.) Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen. Die Einzelausgaben, denen mehr der praktische Charakter aufgeprägt ist, erscheinen in ihrer größten Mehrzahl ebenfalls bei Breitkopf und Härtel oder bei andern *deutschen* Verlegern. Daß nun sowohl bei den Gesamt- wie bei den Einzelausgaben in der Originaltreue, besonders bezüglich der Textunterlage noch manche Versehen und manche Unvollkommenheiten unterlaufen, beweisen die unaufhörlichen Klagen, von denen Bellermanns und Witts (in seinen Blättern) angefangen, bis zu denen des Herrn Dr. Boeker-Aachen aus der allerjüngsten Zeit. Klagt doch letzterer im Gregoriusblatt, 1903, Nr. 11, pag. 137: „Wie staunte ich, als ich den leider schon fertigen ersten Stich des ersten Bandes zu Gesicht bekam! Pedrell scheint von den fixen Regeln der Alten über Textunterlage kaum einen Begriff zu haben; was darüber in deutschen Zeitschriften und Handbüchern steht, hatte er wohl nie gelesen. Auf *jeder Seite*, ja in *jeder Notenzeile* war eine solche willkürliche, ganz vom Original abweichende Textunterlage, daß ich fast bei meiner Arbeit verzagte." Ein anderer Herausgeber führt an, daß er an Hunderten von Stellen die Textunterlage zu verändern (d. h. doch wohl „zu verbessern") sich veranlaßt sah. Es kann daher wohl nicht sonderliche Verwunderung erregen, daß diesem auch musikgeschichtlich so wichtigen Kapitel im Kirchenmusikalischen Jahrbuch eine etwas eingehendere (wenn auch vielleicht nicht erschöpfende) Behandlung und Abhandlung zuteil wird. Daß gerade der Unterzeichnete sich dessen unterfängt, möge der nachsichtige Leser hauptsächlich auf das Konto des Herausgebers dieses Jahrbuches setzen. Überdies wird wohl niemand dem Verfasser den guten Willen und die beste Absicht, etwas Gründliches und Fruchtbares zu bieten, abstreiten können. Dazu kommt, daß er durch ein jahrzehntelanges Studium der



Alten — besonders nach seiten der Textunterlage[1]) — reiche Erfahrungen gesammelt hat. Seitdem hat er dieses Thema nicht mehr aus den Augen gelassen und erweist ihm seit mehreren Jahren als Referent für den Katalog des Cäcilien-Vereins ex officio die eingehendste Aufmerksamkeit, sowohl bei modernen Kompositionen als besonders auch bei den Neuausgaben von Werken alter Meister; die Leser des Kataloges werden das wohl — ob gern oder ungern — bestätigen müssen.

Fragen wir uns nun zunächst nach den Ursachen der beklagten Mängel. Vor allem kann und soll es nicht geleugnet werden, daß ein Hauptgrund derselben die etwas nachlässige Gepflogenheit der Alten ist, den Text nicht selbst sorgfältig zu unterlegen, sondern dies dem (dazumal in diesen und anderen Sachen wohlunterrichteten) Sänger zu überlassen. Wie hier vor allem anzuführen ist, daß Partituren nach unserm heutigen Sinne, in denen also alles gleichzeitig zu Singende oder zu Spielende senkrecht untereinander steht, nicht vorhanden waren,[2]) so muß man sich auch vergegenwärtigen, daß nur Einzelstimmen und diese ohne Takteinteilung und mit Anwendung mancher Abkürzungen, Ligaturen,[3]) Notenschwärzungen ꝛc. gedruckt wurden. Bezüglich des Textes ist daran zu erinnern, daß nicht bloß bei Wiederholungen statt der zu wiederholenden Worte das Zeichen ij (= ibidem) oder in Manuskripten auch das Zeichen 𝄋 gesetzt wurde, sondern daß auch manchmal (besonders beim Kyrie, Sanctus und Agnus Dei), die erstmalige Unterlegung nicht genau war. Um solchen Lesern, die noch nie Gelegenheit hatten, von solchen Originalstimmen oder Partituren Einsicht zu nehmen, das Gesagte klar zu veranschaulichen, seien hier einige Proben aus beiderlei Werken gegeben, wie sie dem Schreiber gerade vorliegen:

1) Aus dem liber primus der 4stimmigen Motetten Palestrinas, gedruckt bei Hieronymus Scotus-Venedig, 1595, Alt:
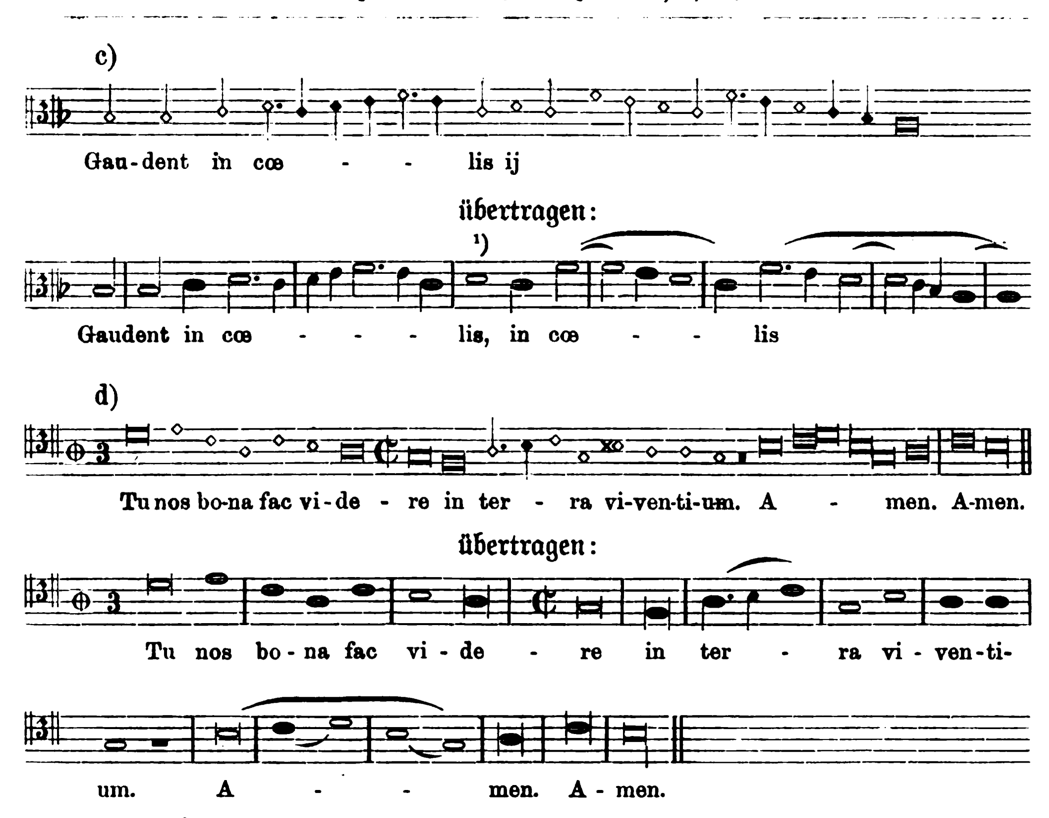


[1]) Schon 1875 machte er sich zu der Missa brevis von Palestrina in Proskes „Musica divina“ mehr als drei Dutzend Korrekturen der Textunterlage, zum Teil solche der grundlegendsten Art. Ähnlich verfuhr er mit den meisten Messen des I. sowie mit den Motetten des II. Bandes, so daß die Verbesserungen die Zahl von mehreren Hunderten erreichen.
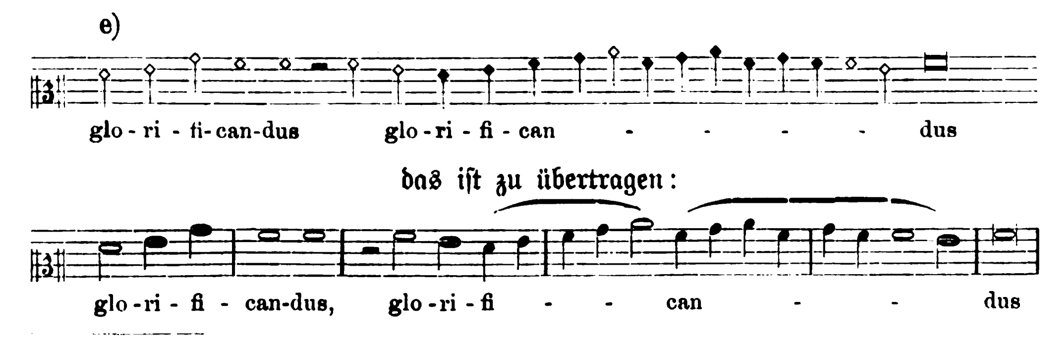
[2]) Wie die Komponisten ihre vielfach sehr komplizierten, zum Teil mit vielerlei kontrapunktischen Künsten und Kniffen versehenen Werke entworfen haben, darüber hat man bis heutzutage keine blasse Ahnung, da es bis jetzt noch nicht gelungen ist, irgend einen Partiturendruck oder ein Partitur-Manuskript oder gar eine „Kladde“ aufzufinden, welche darüber authentischen Aufschluß geben könnte.

[3]) Haberl schreibt im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1898, pag. 29: „Eines der schwierigsten und verwickeltsten Kapitel in der Mensuralnotenschrift älterer Zeit bilden die Ligaturen.“ Darin wird ihm jeder „Übertrager“ beipflichten.



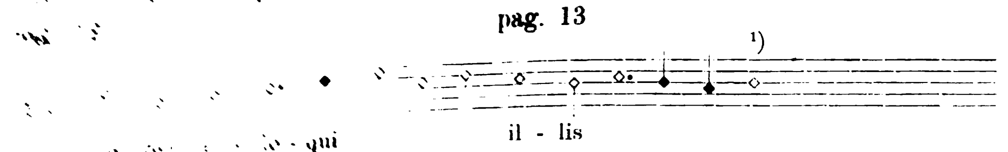


Das letzte unter d angeführte Beispiel zu finden, freute den Schreiber dieses um so mehr, als in dem handschriftlichen Partituren-Kodex, von dem weiterhin noch die Rede sein wird, der Schluß durch eine irrtümlich in den Sopran hineingeschriebene Ligatur (deren Lösung zum übrigen nicht passen wollte) zu falscher Übertragung führte und unter den beiden letzten Takten mit einem zu rezitierenden Alleluja (statt Amen) versehen war. Wie wenig man auch den gedruckten Stimmen vertrauen darf und wie leicht bei eiliger oder gar oberflächlicher Arbeit ein Fehler unterläuft, vollends bei undeutlichem Druck oder verwittertem Blatt, mögen zwei Beispiele aus oben genannter Altstimme dartun, welche hier ganz genau wiedergegeben sind. Pag. 18, Zeile 4—5 steht dort in dem Motett Magnus sanctus Paulus:
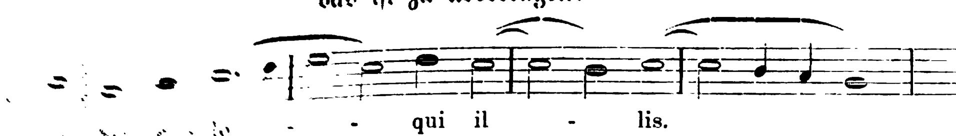


[1]) Obschon die Silbe lis genau unter c und das ij-Zeichen unter d stand, mußte doch das c zu der Silbe cœ gehalten und lis erst unter d gesetzt werden; weil weiterhin das folgende Melisma weder das Thema bringt, noch für „gaudent in cœlis" reichte, durfte nur „in cœlis" wiederholt werden.
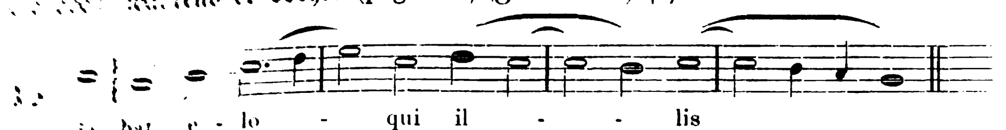
... das zweite Beispiel aus der Motette Loquebantur, ... pag. 13, erste Zeile; da heißt es:
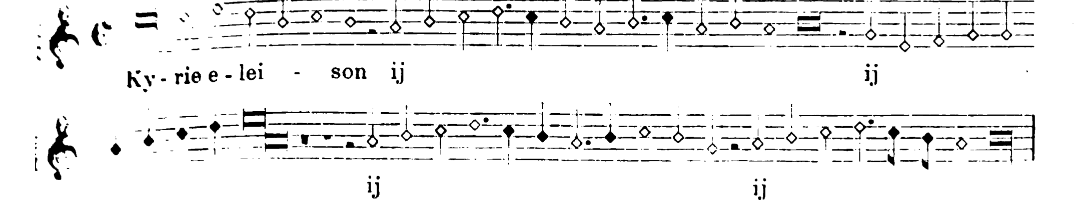


das ist zu übertragen:



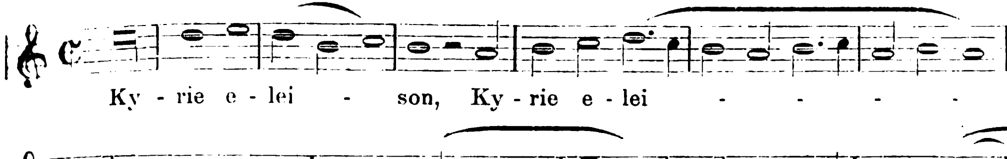
... sein muß, geht aus der analogen Stelle pag. 13, Zeile 5 zur ... da dort der Text genau so untergelegt ist. Proske ist auch bei ... wieder inkonsequent und schreibt das zweite Mal (pag. 183, Zeile 3) ... während er vorher (pag. 181, Zeile 2—3) schreibt:

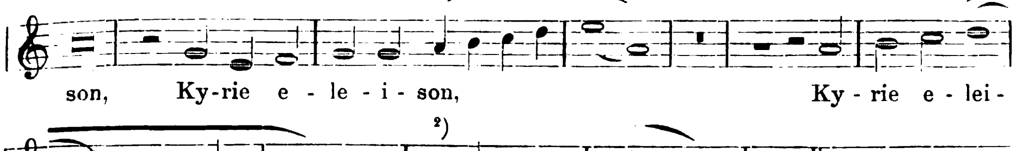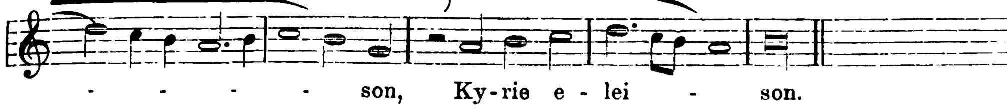


Weiterhin sei noch ein Beispiel eines Kyrie (Missa „Dies sanctificatus" von Palestrina) geboten. Der Sopran heißt:



übertragen:







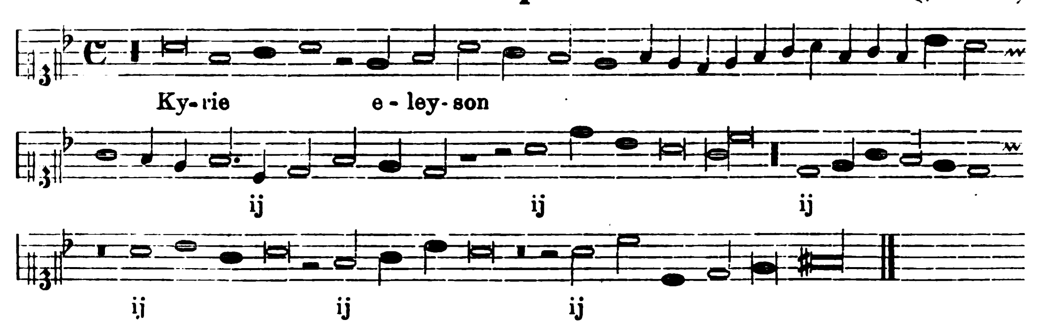
[1]) Dieses e ist übrigens offenbar ein Druckfehler und muß c heißen. Warum soll da nicht das g im Christe der Missa brevis (Alt, Takt 12, 1. und 2. Taktzeit) auch ein Druckfehler sein? Dort muß es doch auch offenbar heißen

lei -
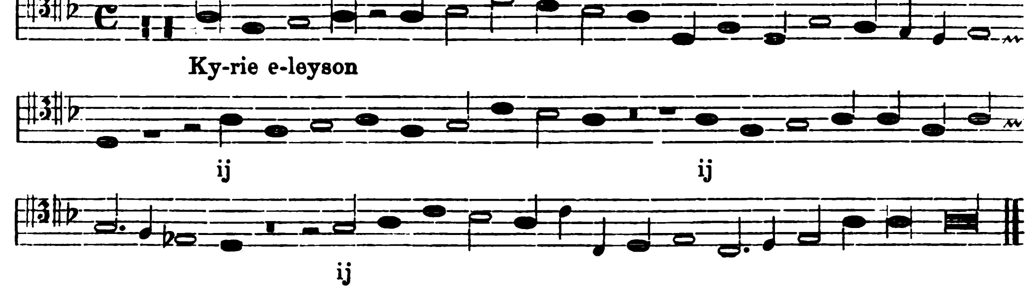
[2]) An dieser Stelle hat Proske nur eleison statt Kyrie eleison, wie es doch das Thema erheischt.

Diesen Beispielen sei nun noch eine Abschrift aus einem handschriftlichen Partituren-Kodex aus dem Jahre 1692 beigefügt. Diese Handschrift gehört zur Privatbibliothek des Hochwürdigen Herrn Dr. Haberl. Auf Blatt 142 derselben beginnt eine sechsstimmige Messe (sine autore); das I. Kyrie lautet in alter Partitur und neuer Übertragung, wie folgt:

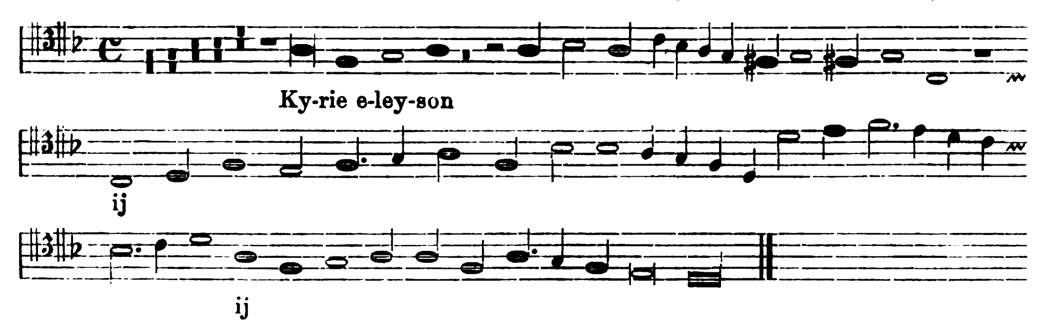
Cantus primus. (Linke Seite im Kodex, oben.)
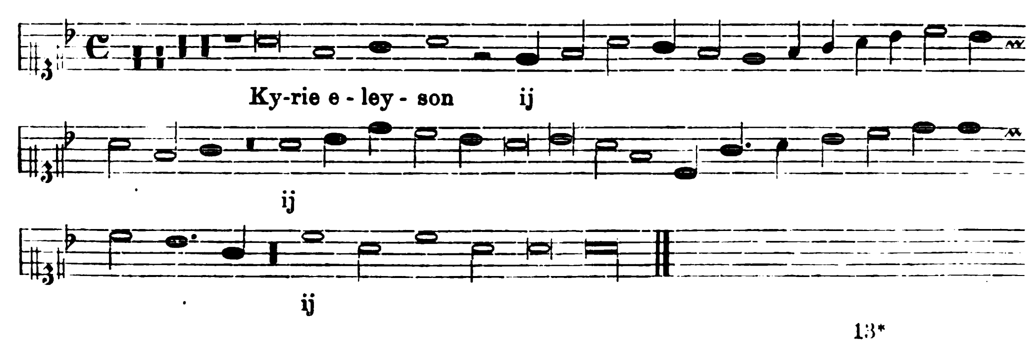


Tenor. (Linke Seite im Kodex, in der Mitte.)
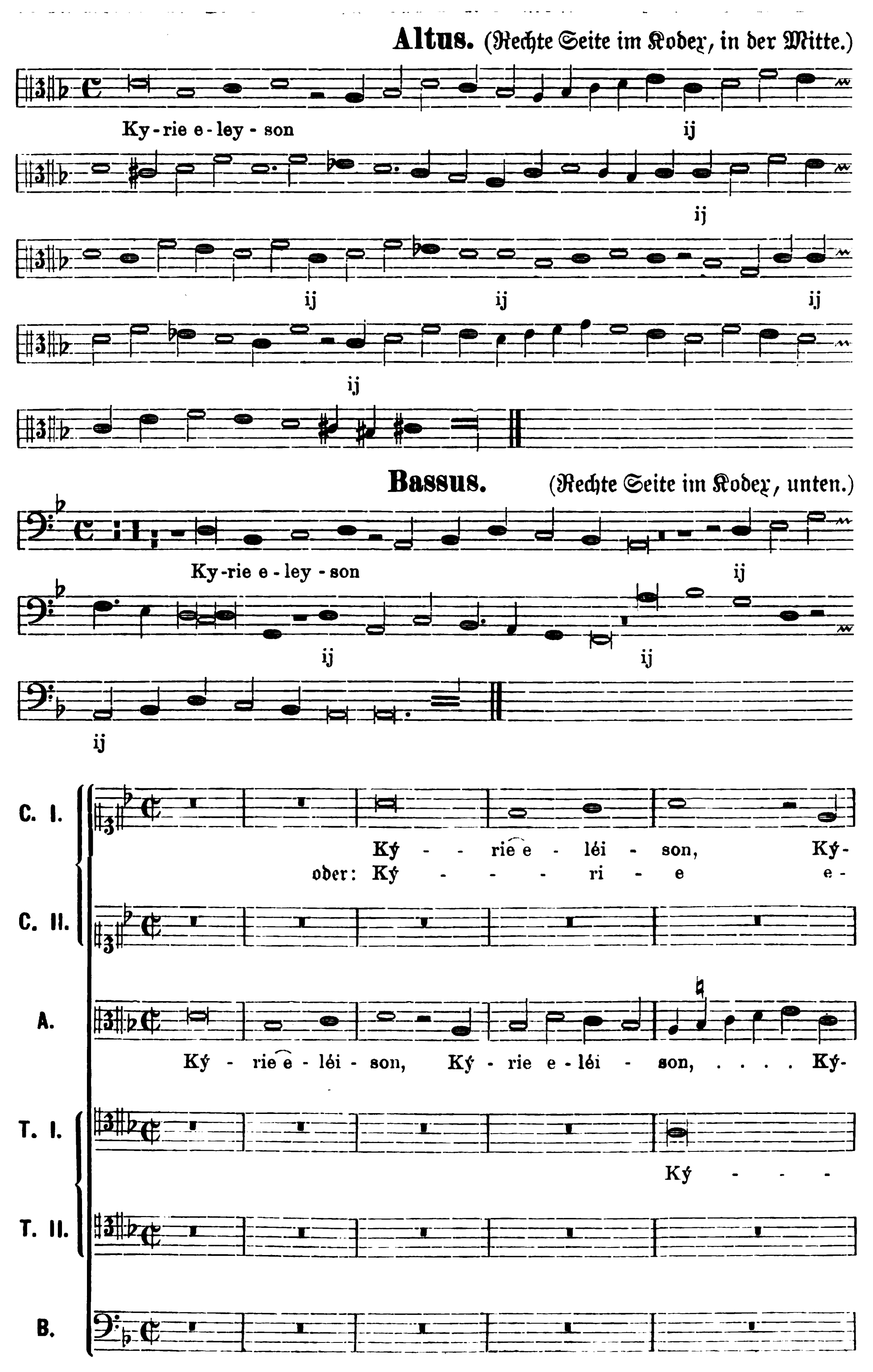


Tenor secundus. (Linke Seite im Kodex, unten.)



Cantus secundus. (Rechte Seite im Kodex, oben.




Altus. (Rechte Seite im Kodex, in der Mitte.)
Ky-rie e-ley-son
ij
ij
ij
ij
ij
ij
Bassus. (Rechte Seite im Kodex, unten.)
Ky-rie e-ley-son
ij
ij
ij
ij
C. I.
Ký - - rie e - léi - son, Ký-
oder: Ký - - - ri - e e-
C. II.
A.
Ký - rie e - léi - son, Ký - rie e - léi - son, ... Ký-
T. I.
Ký - - -
T. II.
B.

rie e - léi - - - - - - son, . . . Ký-rie e -
léi - - - - - - son, . . . e - léi -

Ký - - rie e -

rie e - léi - - - - - - - - - - -

rie e - léi - son, Ký-rie e - léi - - - -

Ký - - rie e - léi - son, Ký - rie e -

léi-son, Ký - rie e - léi - - son,
- son, (?)

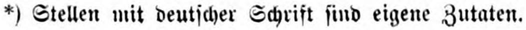
léi - son, Ký-rie e-léi - - - - - son,

- son, ... Ký-rie e - léi - - - - - son, Ký - rie e -
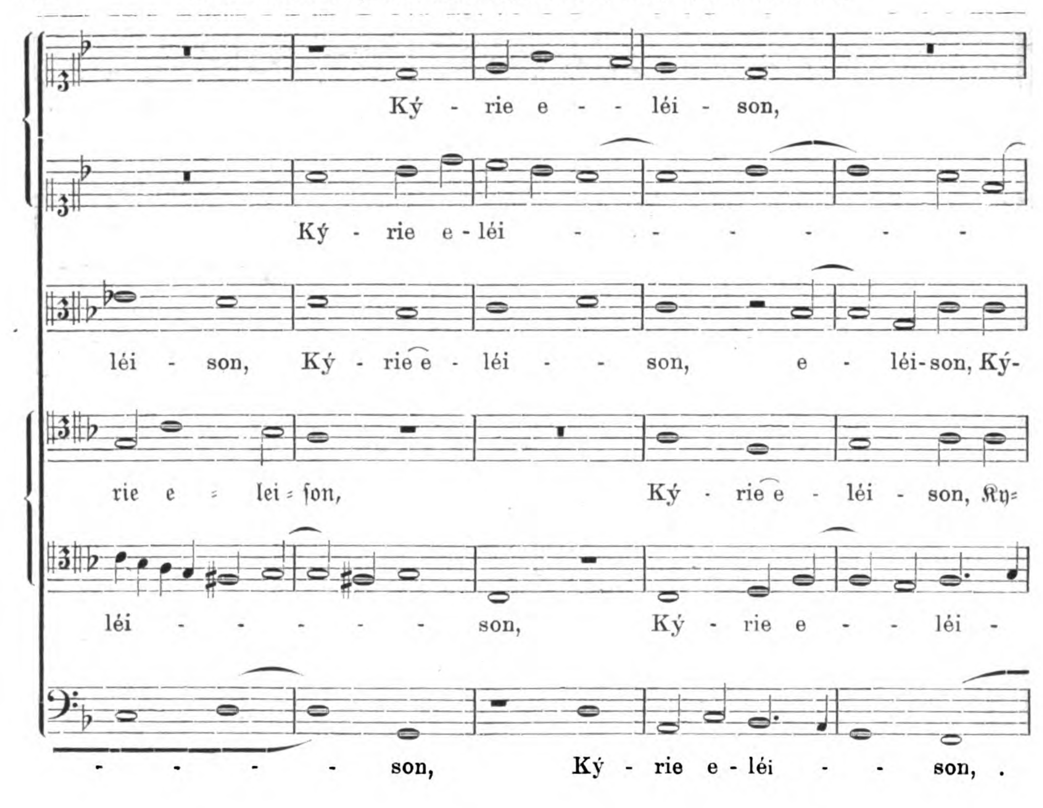
- - - - son, Ký-rie e - léi - son, *) Ky -
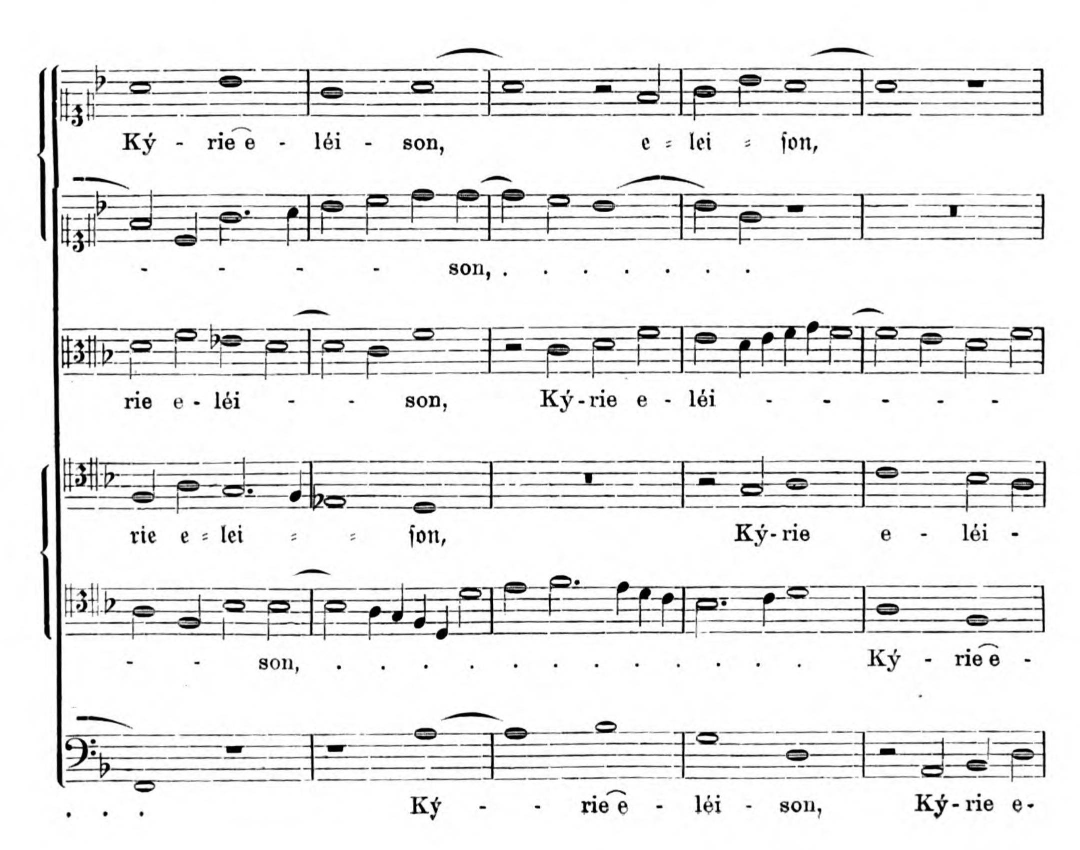
Ký - - rie e - léi - son, Ký-rie e -
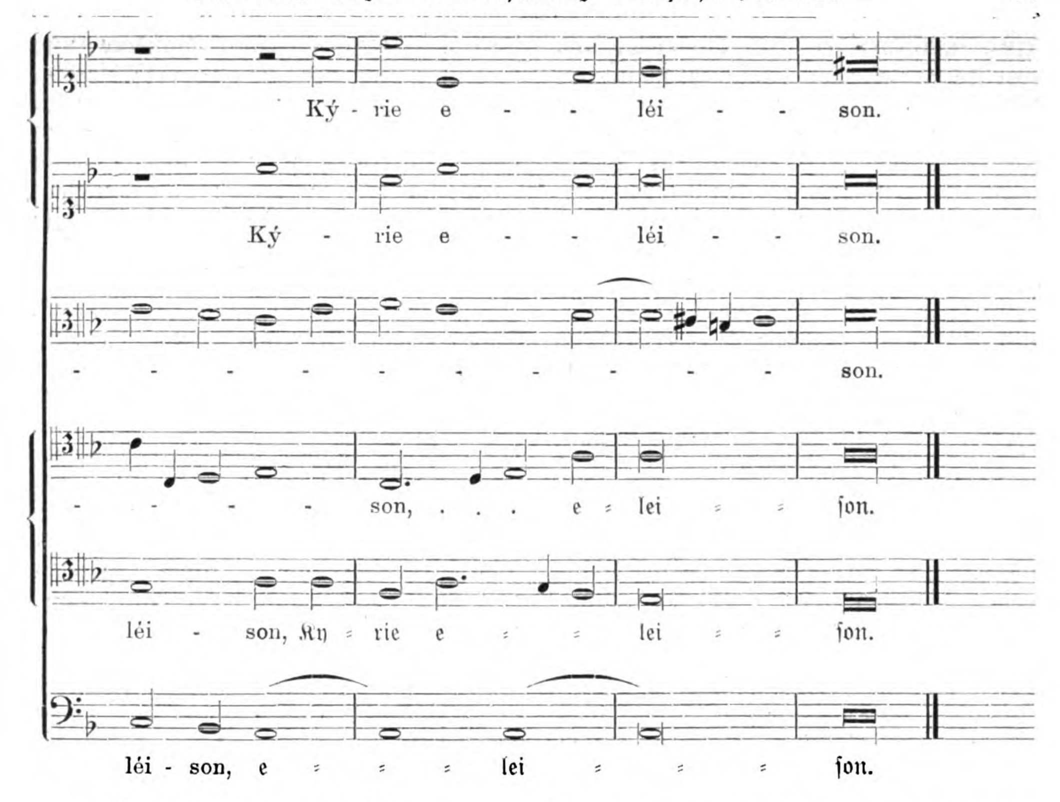
léi - son, Ký-rie e - léi - -



*) Stellen mit deutscher Schrift sind eigene Zutaten.


Ký - rie e - - léi - son,
Ký - rie e - léi - - - - - - - - -
léi - son, Ký - rie e - léi - - son, e - léi - son, Ký-
rie e = lei = son, Ký - rie e - léi - son, Ky=
léi - - - - - - son, Ký - rie e - - léi -
- - - - son, Ký - rie e - léi - - son, .


Ký - rie e - léi - son, e = lei = son,
- - - - son, ...
rie e - léi - - son, Ký - rie e - léi - - - - -
rie e = lei = = son, Ký - rie e - léi -
- - son, ... Ký - rie e -
. . . Ký - - rie e - léi - son, Ký - rie e -



Solche Partituren (den Namen verdienen sie eigentlich nicht) sind wohl zu weiter nichts benutzt worden, als daß ein kleiner Chor aus einem und demselben Buch hat singen können; ein anderer Zweck ist kaum ersichtlich, da sie dem Dirigenten keinerlei Übersicht zu bieten imstande sind, was doch erster und Hauptzweck der Partituren ist.

Nach diesen einleitenden, grundlegenden und erläuternden Ausführungen treten wir nunmehr dem eigentlichen Thema näher.
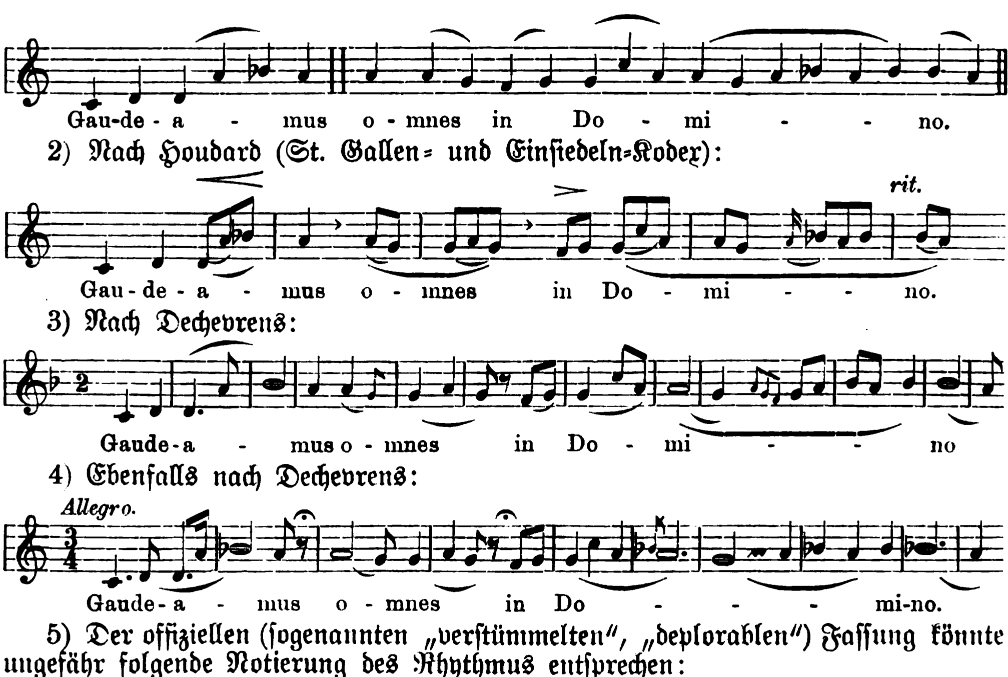
Was soll hier unter Textunterlage verstanden werden?

Im weiteren Sinne versteht man unter Textunterlage die sinn- und kunstgemäße Unterlegung der Textworte unter die erfundene Melodie; in diesem Sinne ist die Textunterlage Sache des Komponisten. Im engeren Sinne ist unter Textunterlage oder auch Textunterlegung die Tätigkeit des Übertragers bezw. Herausgebers altklassischer Vokalkompositionen zu verstehen. Daß zu letzterer mehr gehört, als die Kenntnis einiger äußerlichen Regeln, ist an obigen Beispielen zu erkennen. Es gehören dazu genaue Kenntnis des Stiles der Alten, genaue Kenntnis sämtlicher kontrapunktischen Formen, die Fähigkeit, die Themen und ihre Verwendung herauszufinden, Kenntnis der Melodiebildung usw. usw. Die alten Meister fußten sowohl mit den Tonarten als mit der Melodiebildung und damit zusammenhängend mit der Textunterlage und Textbehandlung auf dem Chorale. Für eine große Menge ihrer Kompositionen entnahmen sie ihre Themen direkt der Choralmelodie, so Palestrina in den Messen „Jesu nostra redemptio", „Iste Confessor", Vittoria und Anerio in der „Missa pro Defunctis", ebenso bei Hymnenkompositionen: „Ave maris stella", „Pange lingua" und bei vielen anderen. Witt sagt darüber: „Die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts ist nicht verständlich ohne Verständnis des Chorals, jener einstimmigen, ohne Harmonie und Takt erdachten, rein melodischen Gesänge, welche besonders Gregor der Große geordnet und in der sehr unbestimmten (sic!) Neumenschrift, die das meiste dem einzelnen Sänger und der Tradition der Sängerschulen überließ, fixiert hat. Den Meistern der klassischen

Kirchenmusikperiode galt als erstes und oberstes Gesetz der engste Anschluß an den Choral, weil dieser der von der Kirche selbst gegebene liturgische Gesang war. In ihrem möglichst engen, für Pflicht gehaltenen Anschluß an den Choral hielten die Komponisten des 16. Jahrhunderts auch die Tonarten desselben mit ihren melodischen Tonleitern fest."
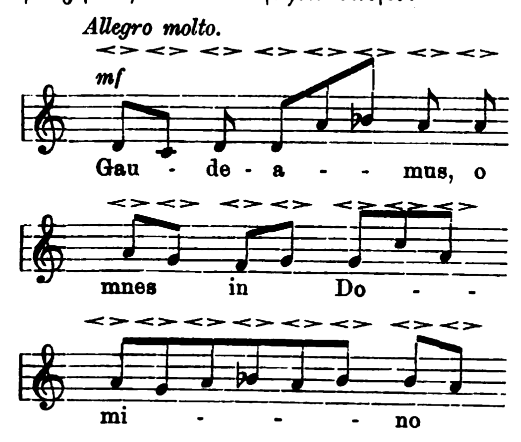
Es ist daher notwendig, zunächst dem Choral in bezug auf Textunterlage einige Aufmerksamkeit zu widmen. Damit aber steht die Frage nach der Melodiebildung und dem Rhythmus desselben im engsten Zusammenhange. Während für die Melodiebildung wohl allgemein der Sprachgesang, das feierliche, gehobene, in Tönen zu fixierende Deklamieren als Grundlage anerkannt ist, wogen die Meinungen, Ansichten, Forschungen und Behauptungen über den Rhythmus uferlos hin und her. Die Streitfrage über den Rhythmus des Chorales ist so weit gediehen, daß die einen kurz und bündig sagen: „Alle Noten sind gleich lang,"[1]) während andere (und darunter auch gelehrte Forscher) die Behauptung aufstellen: „Die Choralmelodien sind in bestimmten, genau festlegbaren Taktrhythmus zu bringen." Also „hic Rhodus, hic salta"; „hie Guelfen, hie Ghibellinen." Ja noch schlimmer: Franzosen gegen Franzosen! Deutsche gegen Deutsche! Das ist ja, um auch die Auserwählten „in Irrtum zu führen". Das Rechte, so ist zuversichtlich zu hoffen, wird sich in diesem Widerstreite der weitest auseinandergehenden Meinungen und Forschungsresultate ergeben. Ja, nach des Schreibers unmaßgeblicher Meinung war dieses Rechte, die goldene Mitte, schon seit vielen Jahren, wenn auch nicht immer in vollkommenster Weise, in Deutschland in Übung und Gebrauch. Zur genaueren Orientierung hierüber nur kleine Proben:

1) Nach der ersten Regel wäre zu singen (nach Pothiers „Liber Gradualis", Tonstärke und Akzente außer acht gelassen):
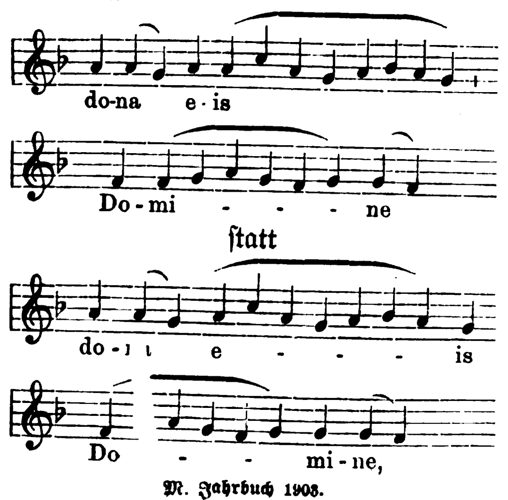


[1]) Die Praxis entspricht dann dieser Regel doch nicht so ganz, und wenn, „was wird dann aus den Nebensilben mit ihren vielen Noten?"

Da an dieser Stelle keine Choralvortragslehre geboten werden soll, weder nach der rhythmischen noch nach der dynamischen Seite hin, mögen diese kurzen Beispiele genügen. Jedenfalls ist daraus zu ersehen, daß die „Akten über den Vortrag des Chorales“ noch längst nicht „geschlossen sind“, und daß es noch lange nicht heißen kann „sich fügen“, vollends nicht einer Aufführungsart, die von obigen fünf noch wieder himmelweit verschieden ist, die rhythmisch und dynamisch präzisiert, etwa aussehen dürfte:



Wichtiger (und deshalb wurde gerade obiges Beispiel in verschiedenen Lesearten gewählt) ist die Frage nach der natürlichsten, schönsten Textbehandlung bezw. Textunterlage. Daß sich in den unter 1, 2 und 3 gegebenen Fassungen bei dem Worte Domino die zweite Silbe ganz unnatürlich breit macht, fällt sofort auf als dem Sprachgesange durchaus zuwider. Daß es im Requiem heißen solle und müsse:



daß ersteres „viel schöner“, ja allein „richtig“ und die zweite Fassung „korrumpiert“ sein soll, wird kaum einleuchtend gemacht werden können. Es soll nicht bestritten werden, daß es möglich ist, auch der ersten Fassung unter Umständen eine annehmbare Ausführung zu geben, während eine gute Ausführung bei der zweiten Fassung ohne jede Vorsicht und Gewalttätigkeit erreicht wird. Daß die Behandlung und Unterlegung des Textes, wie sie im ersten Beispiele oben enthalten ist, von gewissen Seiten als die „höchste Schönheit“, als „Darstellungsmittel von charakteristischem Werte“, als das „non plus ultra“ der Echtheit des Chorals bezeichnet wird, könnte zu der höchst konsequenten Forderung ein Recht geben, allen akzentuierten Silben nur eine Note, allen Nebensilben aber eine möglichst große Notenreihe zuzuteilen. Wohin würde das führen! Bei dem einen heißt es: „In der Polyphonie ist die Silbe mit dem Akzent diejenige, welche mit Vorliebe melismatisch behandelt wird; im Gegensatze dazu ist dies im gregorianischen Gesange die letzte; wir sehen die Melodie mit Vorliebe sich auf der letzten Silbe ausspinnen .... Polyphonie und gregorianischer Choral stehen also auch hier in einem **Gegensatze** zu einander.“ Der andere gibt sich die größte Mühe, nachzuweisen, daß die Polyphonie (d. h. hier Palestrina) dasselbe getan hat, was dem Manuskripten-Choral zum Vorwurfe gemacht wird, daß also zwischen Choral und Polyphonie die schönste Konformität herrsche. Des letzteren durch Beispiele belegte Sätze lauten:

1) „Der quantitative Unterschied der Wortsilben tritt bei Palestrina in sehr vielen Fällen zurück, und zwar können a) ungeachtet ihrer quantitativen Verschiedenheit sämtliche Silben eines Wortes Noten von gleichem Zeitwerte[1]) erhalten, während b) in andern Fällen kurze Silbe größere Zeitwerte erhalten als eine lange Silbe desselben Wortes.

2) Der Wortakzent erscheint den unbetonten Silben gegenüber in tonlicher
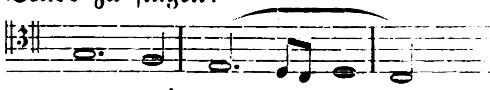
[1]) Wie steht's dann aber mit den betonten und unbetonten Taktzeiten? Wie stehts mit den übrigen gleichzeitig erklingenden Stimmen des Tonsatzes?!

Zeitdauer bald überlegen, bald gleichgestellt, bald untergeordnet.

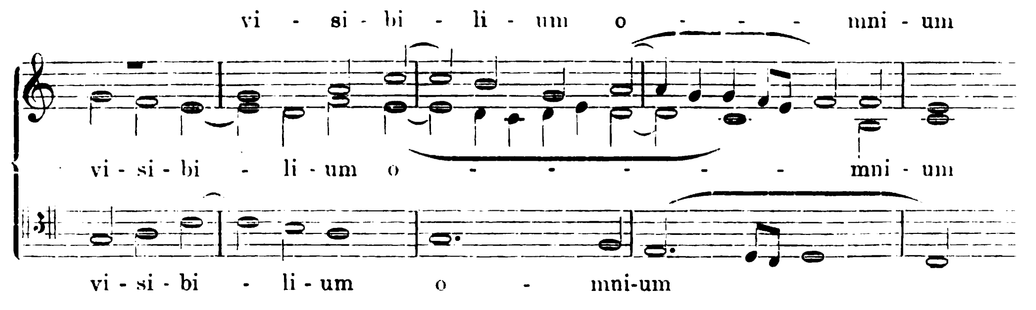
3) Eine kurze unbetonte Silbe ist fähig, Tongänge in größerer Ausdehnung zu tragen, und zwar gewöhnlich vor, seltener unmittelbar nach dem Wortakzente.

4) Endsilben erhalten oft mehr oder weniger ausgedehnte Melismen.
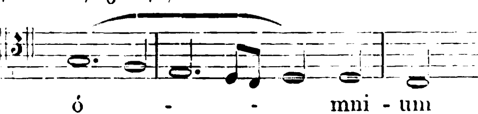
5) Das quantitative Verhältnis der Silben darf in ein und demselben Worte[1]) bei Wiederholungen oder gleichzeitig in den verschiedenen Einzelstimmen in mannigfacher Weise tunlich dargestellt werden." — Die Beispiele aber, aus welchen diese Sätze das Ergebnis bilden, sind insofern nur wenig beweiskräftig, als es sich immer nur um eine Stimme handelt, daß immer nur eine Stimme herausgehoben und nicht auf die gleichzeitige Bewegung der anderen Stimmen eingegangen, deren Rhythmus und Textunterlage nicht in Betracht gezogen wird (dies ist auch in Ortweins „Sprachgesang" eine „schwache Seite"). Nehmen wir ein Beispiel. In der Missa „Jesu nostra redemptio" gibt Palestrina dem Tenor zu singen:



Das sieht nun aus, als ob es für obige Thesen bezw. für die vielen Noten auf einer unbetonten Silbe recht beweiskräftig sei. Nimmt man aber die andern Stimmen dazu, so wird diese Beweiskraft gänzlich schwinden, denn 1) Palestrina will die Aufmerksamkeit auf die beiden oberen Stimmen **hinlenken**; das erreicht er a) durch anderen Text (visibilium), b) durch bewegte Tonfiguren, c) durch Synkopen; das alles aber geschieht auf der Akzentsilbe ó von omnium; 2) Palestrina will gleichzeitig die Aufmerksamkeit von der 3. Stimme **ablenken**; das geschieht a) durch größere Ruhe, b) durch die Nebensilbe mit dem dunkeln Vokal u. Man sehe:

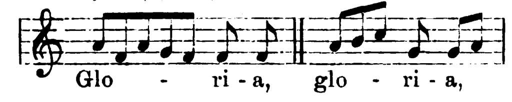


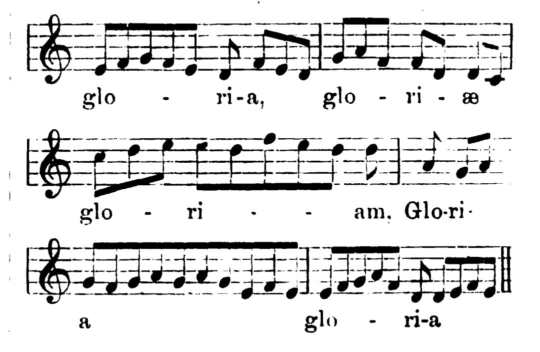
Nichts hätte Palestrina im Wege gestanden, zu schreiben:



Was hielt ihn davon ab? Neben oben angegebenen Gründen auch noch folgendes, daß er 1) bei den Synkopen der beiden oberen Stimmen von der 3. Stimme neue Textsilben sprechen lassen konnte, und daß 2) die 3. Stimme nicht gleichzeitig mit den beiden andern die Silbe mni auszusprechen brauchte, sondern klangvoll weitertönt. Also: gerade das Gegenteil von dem, was bewiesen werden sollte, ist hiermit bewiesen. Man muß überhaupt mit derartigen Beweisen, die für den einstimmigen, taktfreien Choral aus der mehrstimmigen, mensurierten Musik hergeleitet werden sollen, so-

[1]) Das tut übrigens der einstimmige Choral auch, wie aus folgenden Proben des Liber Gradualis zu ersehen ist:





wohl was Rhythmus und Melos, als was Textbehandlung angeht, recht vorsichtig sein. Der Schluß: Palestrina tut's, warum soll's der Choral nicht tun? ist nicht so ohne weiteres berechtigt. Ähnliche Stellen, wie die obige, finden sich bei Palestrina recht häufig, siehe z. B. in derselben Messe einige Takte weiter:

Deum de Deo — Tenor-Melos auf o,
lumen de lumine — Alt-Melos auf e,
de Deo vero — Baß-Melos auf (ve)ro,
de Deo vero — Alt-Melos auf ro;

und in der Missa „Iste confessor“:

cœli et terræ — Baß-Melos auf ræ,
unigenitum — Alt-Melos auf tum.

In der Motette Bonum est confiteri von Palestrina (Bd. IX. der Gesamtausgabe, Nr. 16, Seite 46), in Musica sacra 1892, Nr. 3, pag. 34 ff. mitgeteilt, finden sich nicht weniger als 17 solcher Stellen. Wohl ist dadurch bewiesen,

1) „daß Palestrina bei Tonverbindungen in gleichen Zeitwerten [wie sie nach der damals allgemeinen Theorie für den Choral angenommen wurden] (?) kaum eine rhythmische Anomalie befürchtete“,[1])

2) „daß Palestrinas Genie dem Textworte und der Quantität seiner Silben gegenüber nicht in ängstlicher Skrupulosität befangen war“,

3) „daß er sich bezüglich der tonlichen Wiedergabe quantitativer Silbenverhältnisse nach dem augenblicklichen Bedürfnisse seiner polyphonen Stimmführung[2]) richtet“,

4) „daß Palestrina weder bewußt noch in unbewachten Augenblicken (sic) dem verfemten Barbarismus[3]) verfallen ist“.[4])

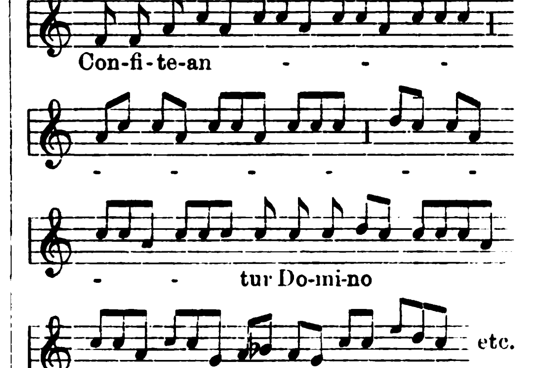
[1]) Diese „Furcht“ hatte er auch nicht nötig, da ihm außer den betonten und unbetonten Zeiten des Taktes immer noch 2—7 andere Stimmen zur Verfügung standen, um die gleichen Zeitwerte unwirksam zu machen, bezw. zu durchbrechen.

[2]) „Und einer gediegenen Textunterlage“ setzen wir hinzu.

[3]) Damit ist die Häufung von Noten auf unbetonten Silben gemeint.

[4]) Da muß einem doch wirklich die Frage kommen: „Und dieser so belobte Palestrina soll bei seiner Choraltätigkeit plötzlich so „entartet“ sein?“

Daß über Textbehandlung und Melodiebildung im Choral die Ansichten meilenweit auseinandergehen, möge ein einziges Beispiel beweisen. Von folgender Melodie[1]) aus dem Graduale vom 2. Sonntag nach Epiphanie (Pothier) (zwei Worte des Verses mögen genügen)



sagt der eine: „Der gregorianische Komponist hat hier eine musikalische Predigt geschrieben über die gedankenschweren, auf seine Phantasie wirkenden Worte“,[2]) und dann folgt ein überschwänglicher Panegyrikus auf diese Melodie. Ein anderer aber sagt über dieselbe Stelle, nachdem er sie erst bloß in Notennamen angeführt: „Was ist das? Eine Schulübung? Ist's Dudelsackmusik? Hat Palestrina, Bach oder Beethoven jemals solche Melodie zur Welt gebracht?“ Dann gießt er die Schale bitterster Ironie über die „musikalische Predigt“ aus.[3]) Wir referieren hier bloß, möchten aber, und darauf kommt es uns hier gerade an, ausdrücklich darauf hinweisen, daß es nicht zur Verständlichkeit des Textes beitragen kann, wenn er so behandelt wird, wie hier; wenn also die Endsilbe eines Wortes so weit von der vorhergehenden Silbe getrennt wird, und wenn es gar zu lange dauert, bis das letzte Wort des Satzes an die Reihe kommt. Wie sagten doch die Spar-

[1]) Vergl. hierzu Musica sacra, 1897, Nr. 23.

[2]) Der vorgeschickten Bemerkung: „Zunächst wird man nicht bestreiten, daß der Komponist das Recht hatte, hier so viele Melismen anzubringen“, vermögen wir wenig oder gar keine Beweiskraft einzuräumen. Und wie erst, wenn nun jemand dem Komponisten dieses Recht doch streitig machte!

[3]) Wer denkt da nicht an das seltsame Sprichwort: „Des einen Eule ist des andern Nachtigall!“

taner: „Das Erste haben wir vergessen, und das Letzte haben wir nicht verstanden, weil wir das Erste vergessen haben."

Und das Ergebnis über Textunterlage bezw. Textbehandlung im Choral?

1) Der Choral gibt den akzentuierten Silben manchmal nur einen Ton (eine Note), manchmal (d. h. häufiger) versieht er dieselben mit mehreren Noten und Notengruppen;

2) der Choral gibt den Nebensilben ebenfalls manchmal nur eine Note, manchmal (d. h. seltener) versieht er dieselben mit mehreren Noten und Notengruppen.

Immerhin aber ist durch die Vortragsweise der taktfreien Choralmelodie noch ein Mittel gegeben, bei nicht allzugroßem Unterschiede an Notenzahl einen Ausgleich zu bewirken zwischen den Einzelsilben und Wörtern.

— — — — — — — — —

Dieses Mittel steht dem mensurierten, mehrstimmigen Gesange, der Polyphonie, nicht zur Verfügung, da die einzelnen Stimmen in ihren rhythmischen Fortschreitungen strenge an die anderen gleichzeitig erklingenden Stimmen gebunden sind. Dafür aber hat er größere Freiheit in der Ausdehnung und in der Wiederholung der einzelnen Wörter beziehungsweise Satzteile und Sätze, wie auch in der längeren Zeitdauer einzelner Noten, also im Notenwerte. Die Verteilung der Wörter und Silben auf die einzelnen Noten und Notengruppen (Figuren, Melismen) unterlag bei den Komponisten der Blütezeit des altklassischen Vokalgesanges genauen Regeln und Gesetzen, welche allgemeine Beobachtung fanden. Vereinzelte Ausnahmen dürften wohl nur als Bestätigung der betreffenden Regeln gelten. Eine allgemeinere und genauere Kenntnis dieser Regeln ist für jeden Kirchenmusiker, Komponisten wie Dirigenten, nicht bloß möglich, sondern auch notwendig und nützlich. Möglich ist sie; denn „allmählich fingen die Komponisten selbst an, darauf zu sehen, daß die Noten in dieser Beziehung genauer gedruckt würden. Daher haben wir schon aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, namentlich von einigen Werken des Orlandus, mehrfache Ausgaben, in denen die Worte auf das sorgfältigste untergelegt sind. Aus diesen Werken lassen sich die Grundsätze, welche die Alten hierbei beobachteten, mit Sicherheit nachweisen." Notwendig ist sie wegen der alten Gesänge selbst, also wegen ihres Aufbaues, ihrer thematischen Gliederung, ihrer Textdeklamation, und nicht zum wenigsten, um bei mangelhaften Ausgaben selbst die verbessernde Hand anlegen zu können. Nützlich ist sie, weil „ein moderner Komponist von den Alten sehr viel lernen kann, „da dieselben bei ihrer Textunterlage[1]) die größte Rücksicht sowohl auf die Hörenden als auf die Ausführenden nahmen. Auf die Hörenden, daß dieselben imstande waren, die Worte zu verstehen, und auf die Ausführenden, daß diese auch die nötige Zeit und vollen Atem besäßen, deutlich aussprechen zu können."

Wenn wir nun darangehen, in möglichst umfassender, **selbständiger**[2]) und eingehender Weise die für die Alten geltenden Regeln zusammenzustellen und zu erläutern, so sei den bisherigen Arbeiten eines Bellermann, Witt, Haller u. m. a. die verdiente Anerkennung nicht versagt, wie denn eine solche ja auch darin liegt, daß ihre Ausführungen den folgenden als Bekräftigung, die betreffenden Verfasser also gleichsam als Eideshelfer dienen sollen.

I. Regel.

1) „Gleiche Themen — gleiche Worte! Gleiche Melodie — gleicher Text."

An anderer Stelle heißt diese Regel: „Textworte und Thema müssen sich jederzeit genau decken, so daß, sobald das Motiv wiederkehrt, auch denselben Noten konsequent dieselben Worte unterlegt werden." Bellermann umschreibt die Regel folgendermaßen: „Das Thema einer Fuge oder ein Satz, der in verschiedenen Stimmen imitiert wird, muß jedesmal[3]) dieselben Worte und dieselbe Wortunterlage haben, vor allen Dingen aber auf den ersten Noten, weil sich
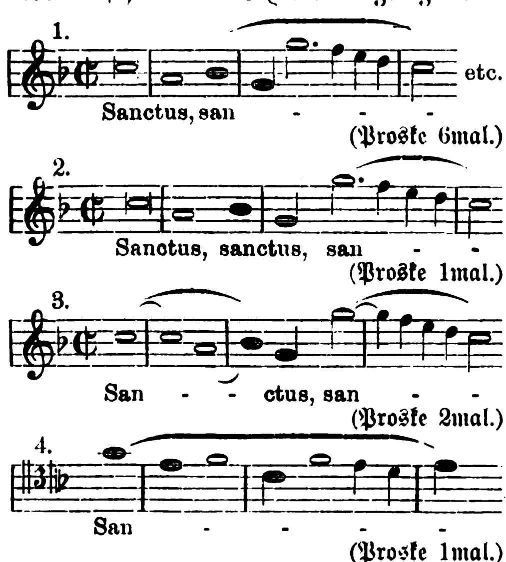
[1]) Unbeschadet des musikalischen Ausdrucks, ja zum Vorteile desselben.

[2]) Da es sich hier nicht um eine Kompositionslehre handelt, war eine „selbständige" Fassung und eine Ergänzung der Regeln notwendig.

[3]) Witt setzt hierzu: „cum grano salis."

diese am meisten dem Gehöre einprägen." Haller sagt: „In Imitations- oder Nachahmungssätzen erheischt es **der Zweck** dieser Kompositionsformen (Imitation, Fuge, Kanon), daß die nachahmende Stimme den Text — wenigstens soweit die melodische Nachahmung reicht — mit denselben Noten bringt, mit denen er im vorausgegangenen Thema gesungen wurde."

Trotz der Klarheit und einleuchtenden Kraft dieser Regel[1]) sind die Zuwiderhandlungen gegen dieselbe in alten und neuen Editionen durchaus nicht selten. Das eklatanteste Beispiel zu dieser Behauptung bieten wohl die verschiedensten Ausgaben der Missa brevis von Palestrina. Da findet man zu dem so genau imitierenden Thema des Sanctus folgende **vier** verschiedenen Textunterlegungen:



Es ist doch offenbar falsch, so vielerlei Verschiedenheiten[2]) zu bringen, selbst wenn in den Originalstimmen durch die dort angewandte Textunterlage oder durch Ligaturen[3]) hierzu Veranlassung vorläge.
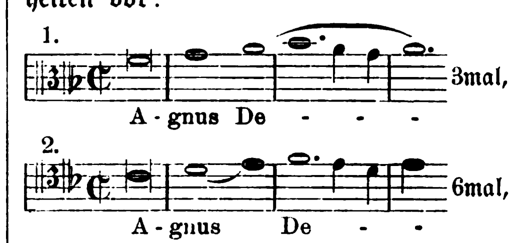
[1]) Sie ist die allerwichtigste, da sie mit dem Wesen, der Struktur, dem Aufbau des sogenannten Palestrinastiles untrennbar verwebt ist und dazu dient, die Gliederung sicht- und hörbar zu machen.

[2]) In einer andern Ausgabe kommt die Textunterlage unter 1. viermal, die unter 2. dreimal, die unter 3. und 4. je einmal vor. In einer dritten findet sich siebenmal die erste und je einmal die zweite und dritte. Ein dreimaliges „Sanctus" bei jedem Auftreten des neunmaligen Themas (wie eine vierte Edition angibt) zerreißt das so breit gehaltene Thema zu sehr.

[3]) Inwiefern die Ligaturen in den Originaldrucken zu dieser Verschiedenheit in der Textunter-

Schreiber dieses würde sich am ehesten für eine konsequente Durchführung der an erster Stelle angeführten Textunterlage entscheiden, kommt sie doch auch sechsmal vor gegen drei Abweichungen; außerdem ist sie die sangbarste und am schönsten gegliederte, auch erspart sie bei dem Oktavensprung dem Sprachorgan den Endkonsonanten s (von tus) und mutet ihm auf dem hohen Tone keine neue Silbe zu,[1]) und endlich erfüllt sie am besten den Zweck, jeden Neueinsatz des Themas in deutlicher Weise bemerkbar zu machen.[2])

Ähnlich verhält es sich mit dem Thema der beiden Agnus Dei. Im ersten (vierstimmig) kommen folgende Verschiedenheiten vor:



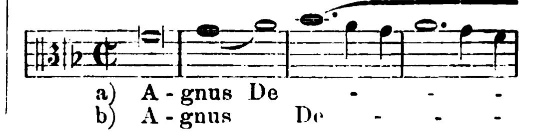
Nun ist es aber durch die Ligaturen und besonders durch die Synkopierung im Tenor (Takt 8—10) zur Evidenz erwiesen, daß nur — also konsequent — die zweite Unterlegung die richtige ist.[3]) Beim zweiten (5stimmigen) Agnus Dei

lage verleitet haben, kann Schreiber nicht feststellen. Er steht aber nicht an, zu erklären, daß er einer konsequenten Textunterlage (bei Themen) zuliebe die Ligatur außer Geltung setzen würde, vollends wenn eine Ligatur gegen die andere zeugt. Da muß dann Palestrinastil gegen Palestrina, der Komponist Palestrina gegen den Korrektor Palestrina, der Sänger gegen den Drucker ausgespielt werden, wenn man nicht annehmen will, daß freie Willkür in der Textunterlage und der Notation geherrscht hat.

[1]) In Bäuerles Ausgabe „Zehn vierstimmige Messen Palestrinas" ist endlich die Konsequenz zum Siege gekommen.
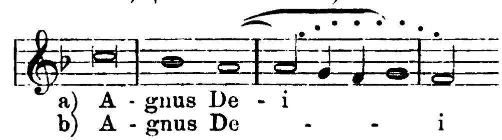
[2]) Man studiere, mit welcher Sorgfalt die Alten den Neueinsatz der Themen durch Solfegieren der andern Stimmen, durch Pausen, durch Halbschlüsse, Trugschlüsse, Nachlassen der Bewegung usw. vorbereitet haben.

[3]) Übrigens muß der Alt in Takt 5 von neuem das Thema mit Agnus einsetzen, er hat also wie bei b) statt wie bei a) zu singen:
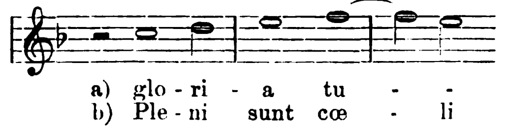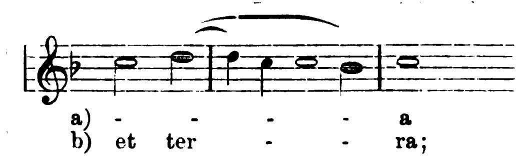




unterlegte Proske in den beiden Sopranen wie bei a) statt wie bei b):
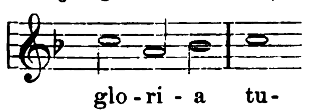


mußte also sogar die Note a (die doch im Original eine ⊙· war) teilen, und sich dazu einige Takte weiter nicht bloß von den übrigen drei Stimmen, sondern auch von der Wiederholung des Themas in den beiden Sopranen der Inkonsequenz überweisen lassen.

Noch drei weitere interessante Beispiele zur ersten Regel bietet dieselbe Missa brevis. Das erste findet sich im Sanctus, wo in Takt 28 dem Sopran unter dem ausgesprochenen Thema des Pleni sunt cœli die Worte gloria tua, zu welchen ein neues Thema gehört, gegeben sind. Es muß demnach demselben Thema derselbe Text gegeben werden, also wie bei b) statt a)
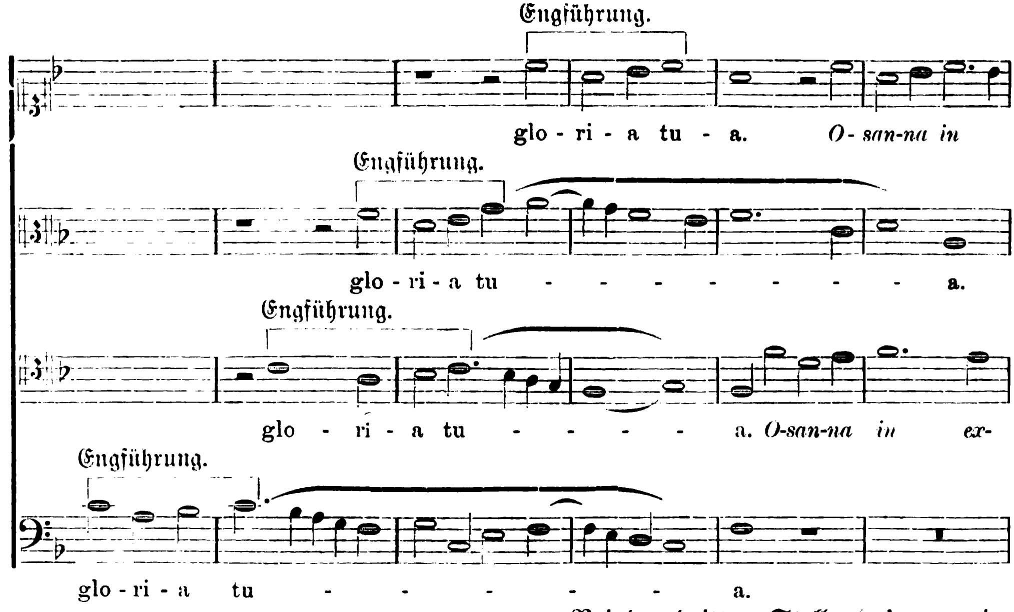




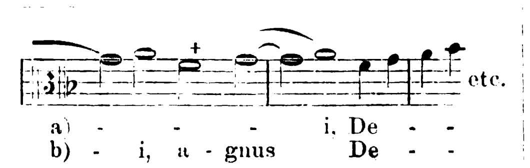
das Motiv zu gloria tua heißt:



Genau so heißt aber auch das Motiv des Osanna, und so ist Proske und anderen das Osanna in excelsis (Alt, Takt 37—41) fälschlich unter das gloria tua geraten. Beweis: 1) Nach dem Alteinsatz des Osanna bringt der Sopran, drei Taktzeiten später beginnend, nochmals das gloria tua. Nach allen Regeln der polyphonen Kunst hätte er dem Alt folgen und auch Osanna singen müssen; aber — die Noten reichten dazu nicht. 2) Das fälschlich gesetzte Osanna[1] (Alt) liegt mitten in der Engführung des gloria tua-Motivs. Das Osanna-Motiv erscheint nur in Engführung unter Vorantritt des Tenors. Die Partitur der wenigen Takte wird jedermann überzeugen:

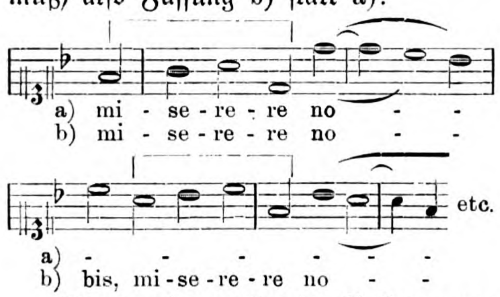


Bei der dritten Stelle (miserere im I. Agnus Dei) ist es auf den ersten Blick

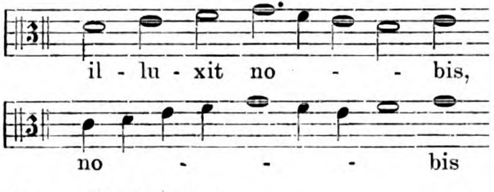


[1]) Wie es bei dem Pleni sunt, dem gloria tua und dem Miserere (Agnus Dei I) mit dem ij-Zeichen steht, kann Schreiber nicht verraten, da ihm kein Originaldruck vorliegt.
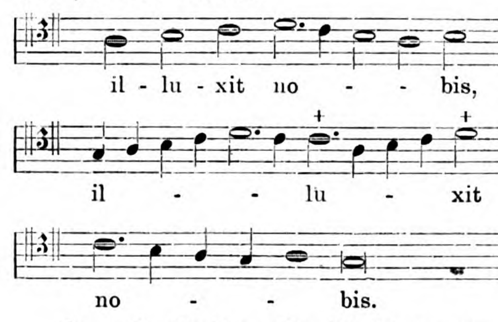
klar, daß das miserere in Takt 42 des Soprans von neuem unterlegt werden muß, also Fassung b) statt a):
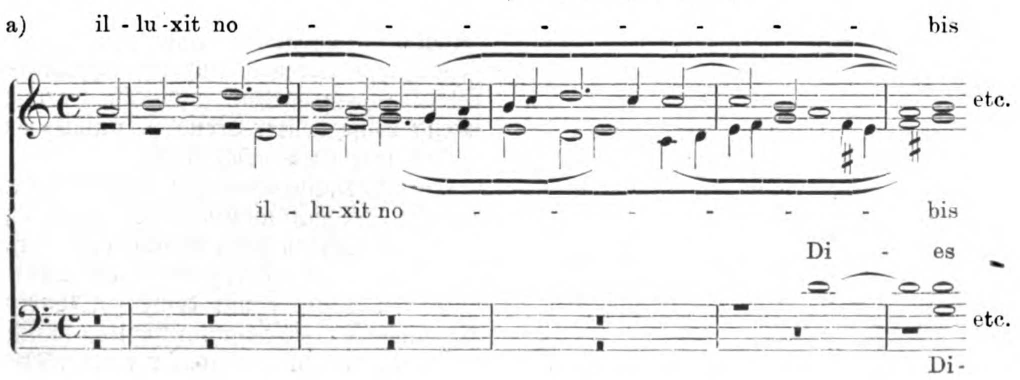


Hören wir nochmals Bellermann; er schreibt: „Mit Rücksicht auf die später eintretenden Stimmen benutzten die Alten die letzte oder vorletzte Silbe des unter das Thema gelegten Textes zu einem kürzeren oder längeren Melisma. Eine solche Textbehandlung hat zum Zweck, daß man, während die erste Stimme gleichsam solfeggiert, deutlich die Worte der neu hinzutretenden Stimmen verstehen kann. Man muß daher solche einer Silbe zugedachten Tonreihen nur ja nicht durch eine unnütze Wortwiederholung zerreißen; man nimmt dadurch der betreffenden Stimme den schönen, fließenden Gesang und verdunkelt außerdem die andern Stimmen.“ Ein Beispiel hierzu bietet das bekannte Dies sanctificatus von Palestrina. Da heißt es nun in einem Originaldruck (Scotus-Venedig 1605, wohlgemerkt: nach dem Tode Palestrinas gedruckt) für den Alt:



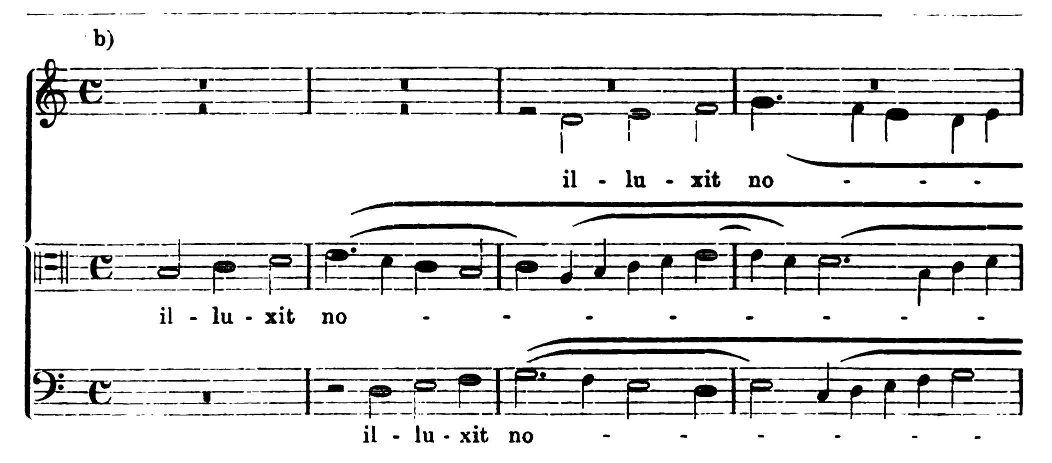
und für den Tenor:

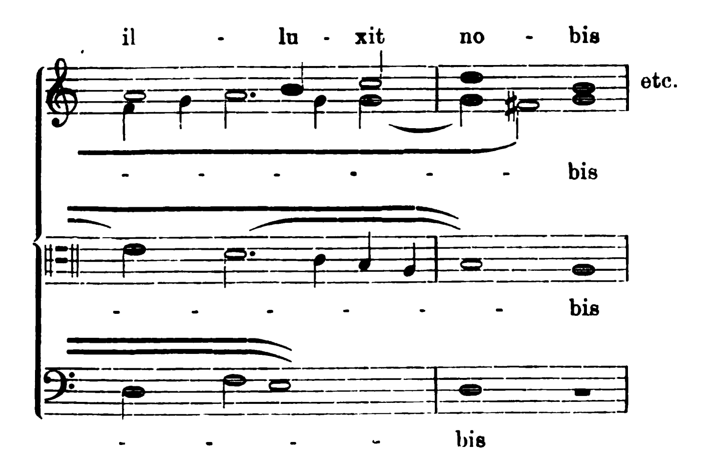


Da widerspricht also die Textunterlage des Tenors der des Alt und verfehlt sich außerdem an den mit Kreuzchen versehenen Stellen gegen die wichtige Regel, von der an zweiter Stelle zu handeln ist. Warum bekommt der Tenor nicht auch bloß „nobis“ als Wiederholung? Da aber der Sopran als ersteintretende Stimme das Wort nobis bei vollständig gleichem Melisma **nicht** wiederholt, so sollen es die andern Stimmen auch nicht wiederholen — und das wäre das beste! — oder aber alle Stimmen sollen konsequent an derselben Stelle das Wort nobis wiederholen, nicht aber „illuxit nobis“. Warum die drei Verschiedenheiten? Die Wiederholung des Wortes nobis könnte wohl als Bekräftigung aufgefaßt werden: „Ein geheiligter Tag ist uns erschienen, uns!“ Es bleibt also nichts übrig, als in dergleichen Fällen andere Originaldrucke (aus Palestrinas Lebzeiten) zu vergleichen, oder Palestrina — palestrinensischer zu machen. Jedenfalls kann niemand folgender Fassung größere Schönheit, Berechtigung und Folgerichtigkeit gegenüber der in Proske und in Gesamtausgabe, V. Band, herausgegeben von Franz Espagne, absprechen:

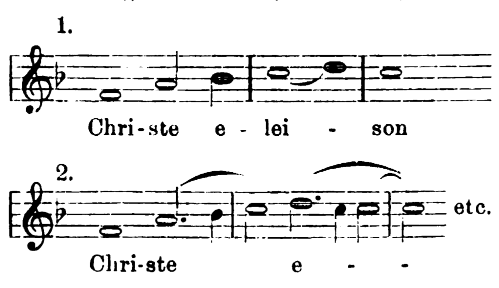


b)
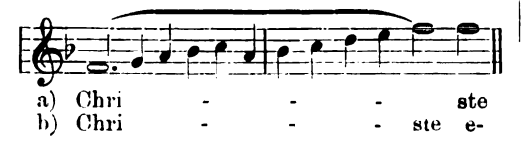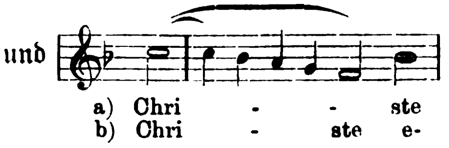




Weitere Beispiele hierzu bieten das Christe der Missa „Æterna Christi munera", dessen beide Themate heißen:



Auch das Christe aus der „Missa brevis" von Gabrieli gehört hierhin; es muß dort immer (ohne Ausnahme) heißen wie bei a, nie wie bei b):



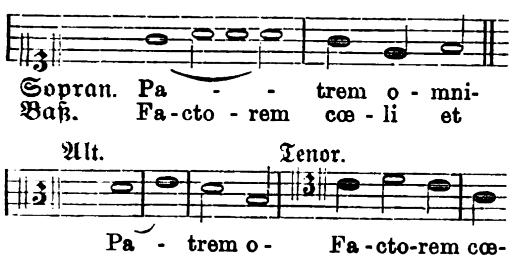
und



obschon die fehlerhafte Unterlegung wie bei b) in einer neuen Edition fünfmal vorkommt. — Nach obigem (die Zahl der Beispiele könnte fast beliebig vermehrt werden) dürfte es daher dringend notwendig sein, besonders beim Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei genau und liebevoll auf die thematische Struktur einzugehen und den Text in streng konsequenter Weise zu unterlegen, wo es nur eben möglich ist.

Eine Ausnahme von der grundlegenden Regel findet man nicht selten in den Meßkompositionen beim Anfang des Gloria und Credo. Da dort eine Durchführung desselben Themas mit denselben Worten zu lange bei diesen sich aufhalten müßte, geben die Alten den später eintretenden

Stimmen die Worte bonæ voluntatis statt Et in terra pax und factorem cœli statt Patrem omnipotentem, so z. B. Palestrina in der Messe Iste Confessor:



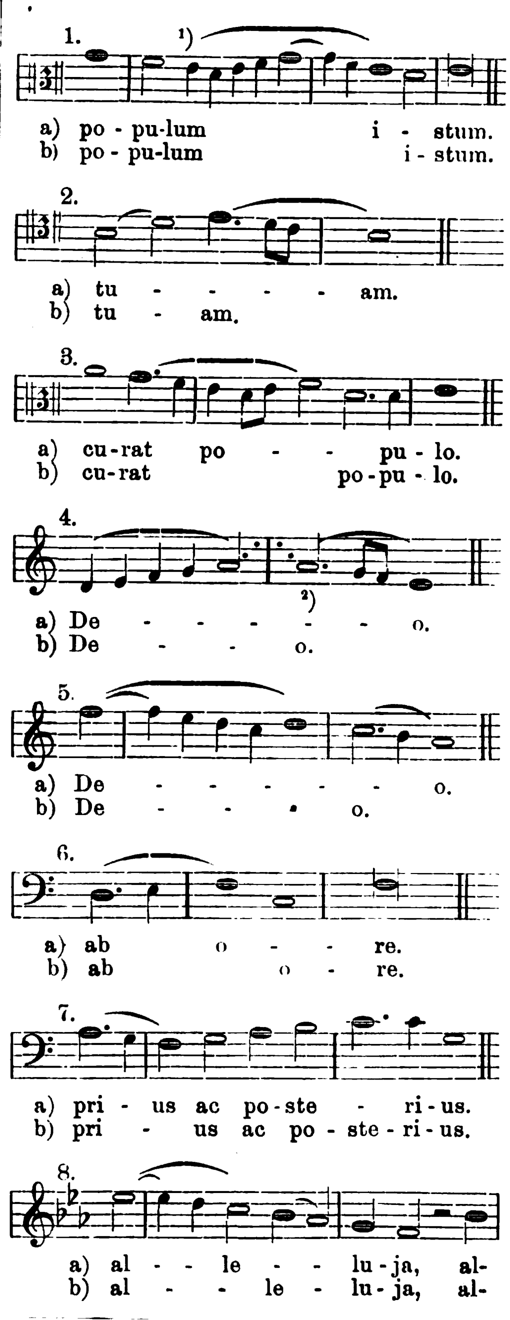
Ebenso macht er es in den Messen „Dies sanctificatus“ (Tenor und Baß mit Patrem, Sopran und Alt mit Factorem), „Sine nomine“ (Baß allein im 4. Takt mit Factorem); „Lauda Sion“ (Gloria: Baß allein im 4 Takt mit bonæ); „Veni sponsa Christi“ (Sopran und Alt bringen das Thema auf Et in terra bezw. Patrem omnipotentem, Tenor und Baß antworten mit bonæ voluntatis bezw. factorem cœli). Hasler ahmt in seiner Missa „Dixit Maria“ in Gloria und Credo in allen Stimmen genau das Thema mit demselben Text nach. — Bei den Motetten mit imitierendem Anfang scheint der Gebrauch des Themas mit anderem Text vollständig vermieden worden zu sein, wenigstens sieht man sich im II. Bande von Proskes Musica Divina, sowie in dem V. Bande der Gesamtausgabe Palestrinas und in andern Editionen vergebens nach einem Beispiele um. Beginnen später eintretende Stimmen nicht mit den Anfangsworten, so bekommen diese Stimmen entweder ein ganz fremdes Thema, oder noch häufiger benutzen sie das Gegenthema einer vorangegangenen Stimme,[1]) wenn nicht je zwei und zwei Stimmen von Anfang an verschiedene Themen bringen. Alles dieses kann zum Beweise dienen, wie streng die Alten an der Regel festhielten: „Gleiches Thema, gleicher Text.“

II. Regel.

„Nach kleineren Notengattungen in größeren Notengruppen (Melismen) soll keine neue Silbe gesetzt werden.“

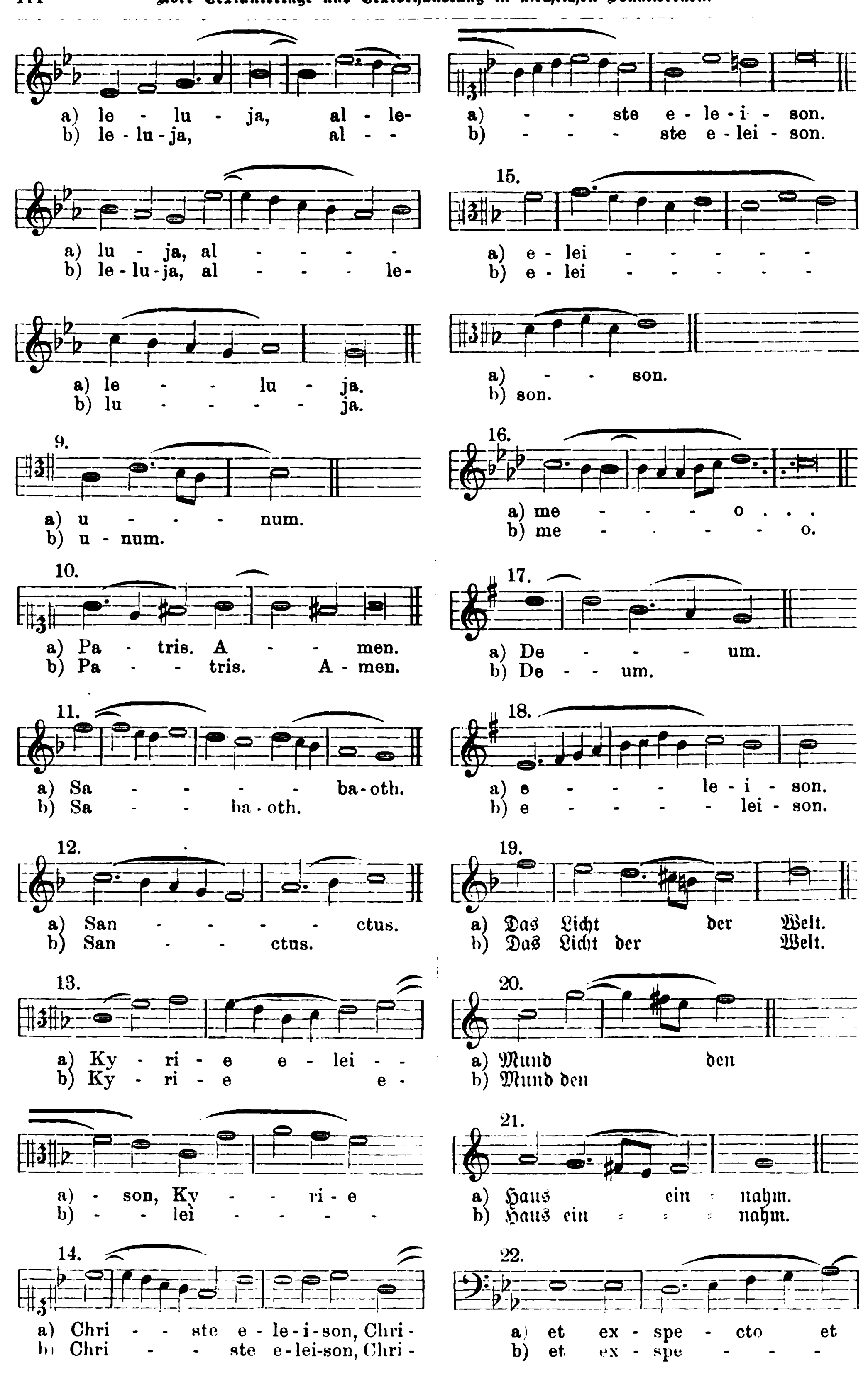
[1]) Als bekanntestes Beispiel hierzu sei auf das Motett Vittorias „Domine non sum dignus“ verwiesen.

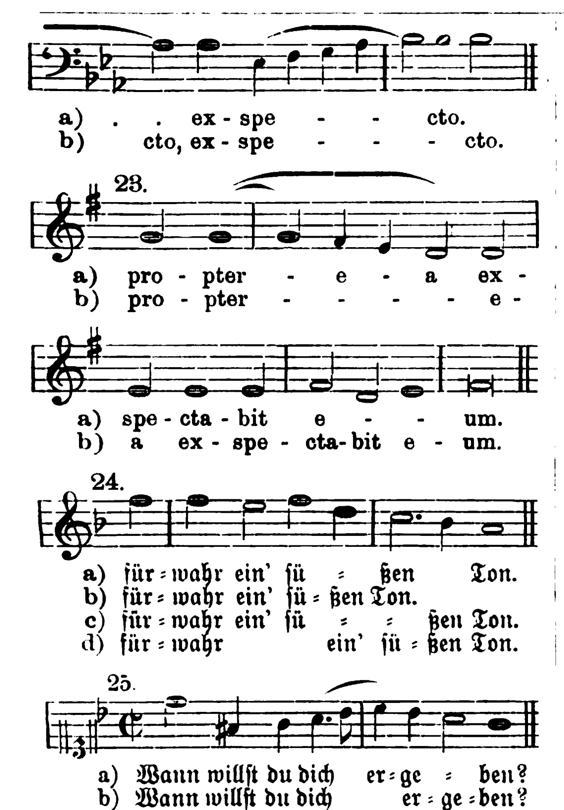
Aus der großen Zahl (sie geht in die Tausende) von Verletzungen dieser Regel in neuen Editionen sei sine ira et studio, ohne Wahl und Qual eine ganze Reihe von Beispielen angeführt ohne Angabe ihrer Herkunft:
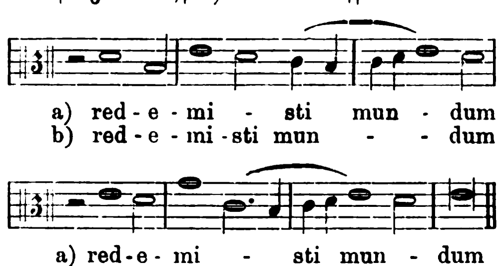


[1]) Die Bogen beziehen sich nur auf die **richtige** Gruppierung und Textunterlage.

[2]) Falsche Bindung:


a) le - lu - ja, al - le-
b) le - lu - ja, al - -
a) - - ste e - le - i - son.
b) - - - ste e - lei - son.
a) lu - ja, al - - - - -
b) le - lu - ja, al - - - le-
15.
a) e - lei - - - - - -
b) e - lei - - - - - -
a) le - - lu - ja.
b) lu - - - - - ja.
a) - - son.
b) son.
9.
a) u - - - num.
b) u - num.
16.
a) me - - - o . . .
b) me - - - - - o.
10.
a) Pa - tris. A - - men.
b) Pa - - tris. A - men.
17.
a) De - - - - um.
b) De - - um.
11.
a) Sa - - - - - ba - oth.
b) Sa - - ba - oth.
18.
a) e - - - - le - i - son.
b) e - - - - - lei - son.
12.
a) San - - - - - ctus.
b) San - - ctus.
19.
a) Das Licht der Welt.
b) Das Licht der Welt.
13.
a) Ky - ri - e e - lei - -
b) Ky - ri - e e -
20.
a) Mund den
b) Mund den
a) - son, Ky - - ri - e
b) - - lei - - - - -
21.
a) Haus ein - nahm.
b) Haus ein - - - nahm.
14.
a) Chri - - ste e - le - i - son, Chri -
b) Chri - - ste e - lei - son, Chri -
22.
a) et ex - spe - cto et
b) et ex - spe - - -



Wenn man in obigen zwei Dutzend Beispielen beide Textunterlagen singt, wird man bald finden, wieviel leichter, schöner und naturgemäßer die Unterlage bei b) [bezw. c) und d)] sich singen läßt,[1]) d. h. wie leicht die Konsonanten sich bewältigen lassen und wie klangvoll die Figuren bleiben. Bellermann begründet denn auch die Regel folgendermaßen: „Da das Aussprechen der Konsonanten und das Verändern der Mundstellung nicht ohne, wenn auch noch so kleinen, Zeitverlust geschehen kann, so ließen die Alten, wenn mehrere Noten auf einer Silbe standen, nur nach den größeren Notengattungen (ganzen und halben Noten), niemals aber nach einer Viertelnote aussprechen." Haller fügt noch bei, „daß auch der Wohlklang des Melisma einige Einbuße erleiden muß". Haberl bemerkt: „Die wichtigste Regel, die auch moderne Komponisten niemals[1]) außer acht lassen sollten, bleibt wohl diese: Wenn mehrere Noten auf einer Silbe stehen, so soll nur nach den größeren Notengattungen (ganzen und halben Noten), niemals aber nach einer Viertelnote, eine neue Textsilbe untergelegt werden!" Witt gibt in der ihm eigenen Weise zu nachstehenden Beispielen



folgenden Kommentar: „Um tausend Prozent schöner deklamiert sich die letztere Fassung (unter b) als die erstere! Um tausend Prozent ist dieselbe sangbarer! Bei der ersteren ist das Atmen unmöglich drei Takte im langsamen Tempo! Was ist die Folge? Daß die Sänger an ganz falscher Stelle atmen, das Neuma zerreißen und der Stelle einen ganz andern Sinn geben."

Es bleibe hier nicht verschwiegen, daß Ausnahmen, (wenn auch sehr, sehr seltene) besonders in fünf- und mehrstimmigen Gesängen vorkommen, die aber dann naturgemäß kaum die Aufmerksamkeit so auf sich ziehen, daß sie störend wirken könnten. Ebensowenig bleibe unerwähnt, daß man sich in der nachpalestrinensischen Zeit immer weniger um obige goldene Regel kümmerte und sich recht viele Freiheit gestattete, wie schon die Kompositionen Gabrielis, Lottis und anderer, durchaus nicht zum Vorteile derselben, ausweisen. Neue Kompositionen sind um so sangbarer, je sorgfältiger in ihnen die goldene Regel beobachtet ist.
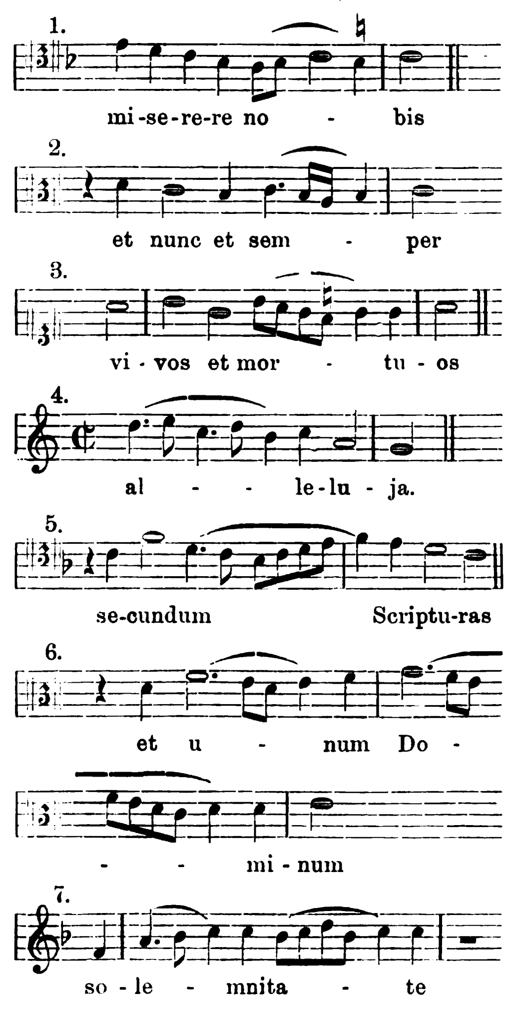
III. Regel.

„Wenn in einem Melisma Achtel- oder Sechzehntelnoten (im ¢-Takt) vorkommen, so dürfen darauffolgende Viertelnoten eine neue Silbe bekommen."
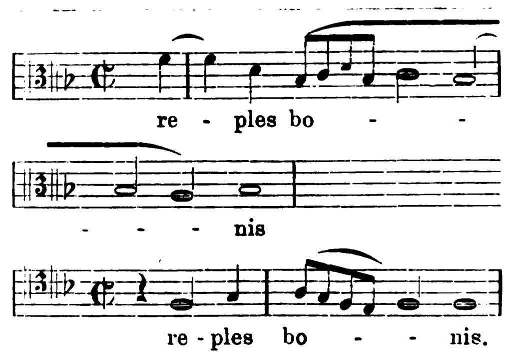
[1]) Wieviel Schwierigkeiten dagegen in klassischen wie in modernen Kompositionen, von Bach und Händel angefangen bis zu den heutigen Komponisten herab, in bezug auf Textaussprache von den Sängern zu überwinden sind, ist bekannt. Die Sprach- und Sprechwerkzeuge schaffen's manchmal kaum mehr!

[1]) Wieviel Nummern dürften dann im Vereinskatalog bleiben?

Wenige Beispiele hierzu mögen genügen, da die Regel nicht von weittragender Bedeutung und eigentlich nur eine Erweiterung der zweiten Regel ist:



Der Grund für diese Regel liegt wohl hauptsächlich darin, daß Kompositionen (bezw. einzelne Stellen aus denselben), in welchen von solchen Achtelfiguren Gebrauch gemacht ist, durchgängig in gedehnterem Tempo vorzutragen sind. Übrigens kommen dergleichen Stellen in den Werken Palestrinas und seiner Zeitgenossen sowie in den wertvolleren Werken der nachpalestrinensischen Zeit recht selten vor, und selbst wenn Achtelbewegungen in den Notengruppen vorkommen, wird doch allermeist erst nach einer halben Note, die das Ende des Neumas bildet, eine neue Silbe gesetzt, z. B.
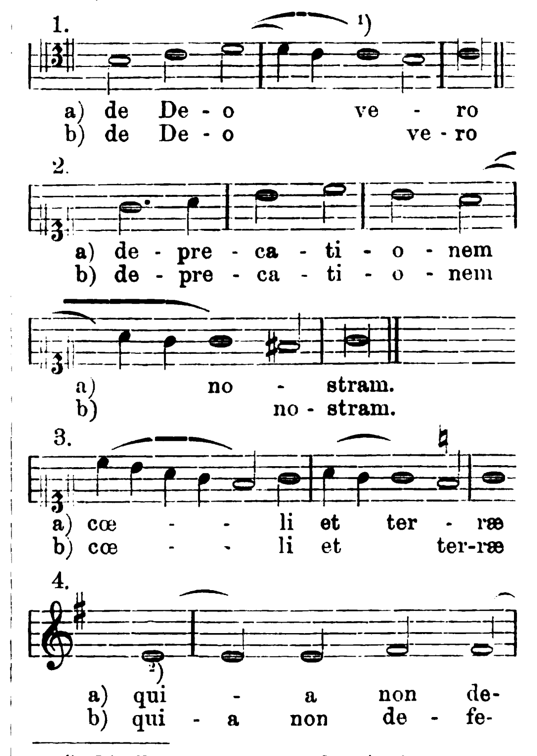


In Proskes Musica divina B. III. pag. 151—177 bieten die ziemlich wertlosen Psalmen von B. Nanino eine Menge weiterer Beispiele.

IV. Regel.

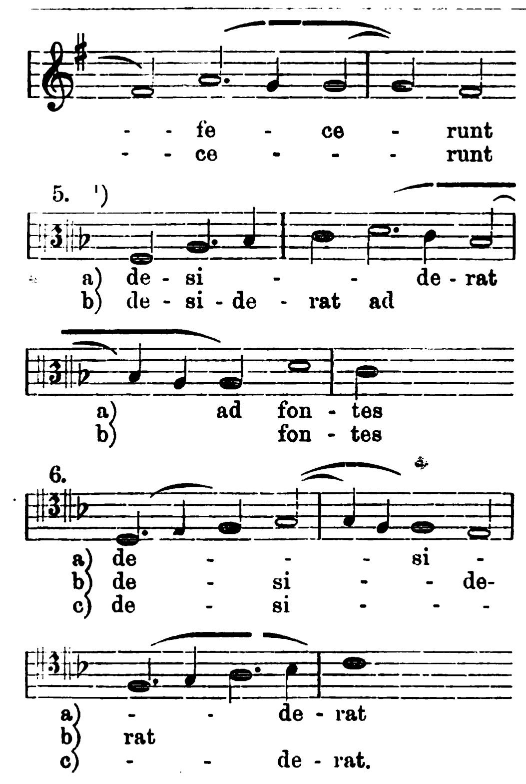
„Die antizipierte resp. Vorschlagsnote und die auf sie folgende Note bekommen keine neue Silbe."

Gegen diese Regel fehlt die Musica divina Proskes (auch neuere Ausgaben sind nicht frei davon) an zahlreichen Stellen. Einige Beispiele mögen das beweisen:
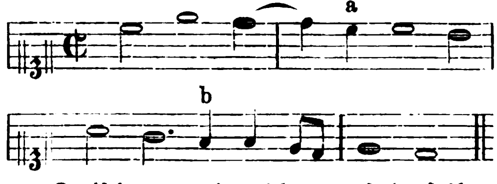


[1]) Die Bogen gelten nur für die richtige Textunterlage unter b).
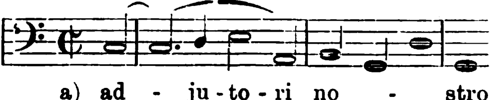
[2]) Daß hier die Bindung falsch ist, wird durch die andern Stimmen bezeugt.



Bellermann bemerkt zu der in Rede stehenden Regel: „Die Alten haben große Rücksicht darauf genommen, daß dem Sänger bequeme Zeit zum Atemschöpfen gelassen werde. Damit aber durch das Atemholen an gewissen Stellen, wo der Komponist besonders eine Verbindung der Töne für nötig hielt, der Fluß der Melodie nicht zerrissen würde, setzte er nicht selten vor eine längere, bisweilen auch vor eine gleichlange oder kürzere Note, ein Viertel von derselben Tonhöhe, in der Weise, wie die mit a und b bezeichneten Stellen sehen lassen:
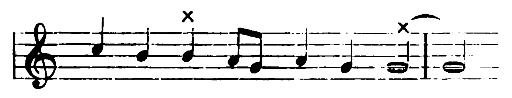


Zwischen zwei solchen auf derselben Tonstufe stehenden Noten muß der Sänger durchaus Atem holen. Die erste Note, das Viertel, ist nur hingesetzt, damit der Fluß von dem vorhergehenden Ton zum folgenden (also in der ersten Stelle von d nach c abwärts) nicht zerrissen wird, und dann erst, wenn der Sänger den zweiten Ton gleichsam übergleitend hat erklingen lassen, dann erst darf er zum Atemholen loslassen. Auf ein solches Viertel eine neue Silbe zu setzen, ist verboten; ebenso ist es verboten, der nach demselben unmittelbar folgenden Note eine neue Silbe zu geben." . . . Haller schreibt: „Wenn die Auflösung einer Synkope durch zwei Viertelnoten geschieht, von denen das zweite Viertel schon die Konsonanz erreicht, welche von der nächsten Note wiederholt gegeben wird, so darf **weder die erste noch die zweite Note** eine neue Textsilbe erhalten, weil dadurch die Eigentümlichkeit des schönen Übergleitens zur Auflösung mit neuem Ansatz des eigentlichen Auflösungstones zerstört würde." Witt holt etwas weiter aus und sagt: „Die Alten haben nie zwei gleiche Noten (lies: Tonstufen) nacheinander geschrieben, ohne jeder eine neue Textsilbe zu geben.¹) Sie schrieben also nie wie bei a), sondern immer wie bei b):



Denn, wenn sie wollten, so schrieben sie , und zwar, da sie keine Taktstriche hatten, auch von der letzten halben auf die erste halbe Note des nächsten Taktes. Eine Synkope gab es gar nicht. Sie synkopierten nur Noten entweder von gleicher Geltung oder von der Hälfte des Wertes der vorausgehenden, also = oder = .

Eine Ausnahme von dieser Regel macht nur die Vorschlagsnote²) (Anticipatio), z. B.



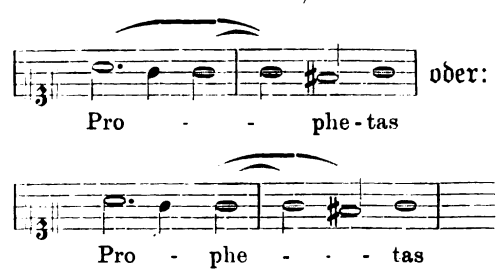
¹) In der Sammlung, der Beispiel 5 und 6 entnommen sind, hat das Motett Sicut cervus von Palestrina eine wahrhaft haarsträubende Textunterlage sich gefallen lassen müssen.

¹) Die Notierungsweise der Alten (ohne Takt und ohne Bindungen) ließ das überhaupt nicht zu, machte es unmöglich; konnten sie gar nicht schreiben.

²) Witt schreibt irrtümlicherweise „Wechselnote".

Unter das zweite h und g darf keine neue Silbe gelegt werden; die Alten schrieben so, damit der Sänger atmen könne, also muß er auch atmen." Haberl stellt zunächst die Behauptung auf: „In bezug auf das Unterlegen einer neuen Silbe sind die älteren Drucke und Handschriften beim erwähnten Falle nicht konsequent, gewähren also keine sichere Basis für eine sichere Regel. Ich (Haberl) halte an der Ansicht fest, daß in dem von Bellermann pag. 117 gegebenen Beispiele bei a und b nicht geatmet werden darf und kann,[1]) sondern daß diese Viertel — eben weil die Zeit zum Atmen keine bequeme[2]) ist — nur zum deutlicheren Hervortreten der folgenden, meist als Synkope sich darstellenden, doppelt längeren Note[3]) betrachtet werden muß. Ich pflege den kurzen Ton elastisch abstoßen und nach der ganzen Note sogar (bei längeren Melismen) atmen zu lassen." Dagegen sagt Bewerunge: „Über die Ausführung dieser Figur sind wir uns doch wohl alle einig: (ei, ei!) der erste der beiden gleichnamigen Töne muß als Dissonanzlösung leicht gegeben und eng mit dem vorhergehenden verbunden werden, der zweite als Synkope und Dissonanzvorbereitung[4]) etwas markiert (mit Stimmritzenschluß) eingesetzt werden."

Von der Alternative, ob:



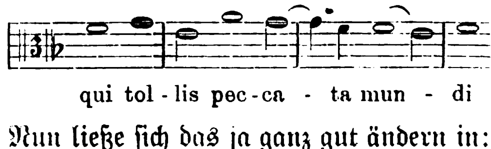
sagt Haberl: „Die Verletzung der Silbenquantität (im 1. Beispiel) halte ich für störender, als die Aussprache der Silbe nach der Viertelnote (im 2. Beispiel)." Bellermann aber sagt: „In einem solchen Falle (Beisp. 1) zogen die Alten eine geringe Verletzung der Quantität der Silben einer ungeschickten (sic) Wortunterlage vor."

Was nun?

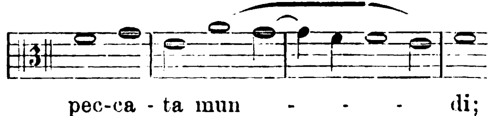
Lassen wir einmal die Streitfrage über die Ausführungsart solcher Stellen ganz beiseite,[1]) und über die andere Frage lassen wir die Alten selbst durch ihre Werke entscheiden; es ergibt sich dann auch von selbst, ob eine sichere Basis für eine sichere Regel da ist. Da Zahlen bekanntlich beweisen, hat Schreiber sich die Mühe nicht verdrießen lassen, eine ganze Reihe von Messen und Motetten nach dieser Richtung hin zu untersuchen, und da stellt sich das Verhältnis der nach der Regel gebildeten Stellen zu den Ausnahmen wie folgt heraus:

Palestrina:	Missa	brevis	34 : 2
"	"	Sine nomine	45 : 2
"	"	Lauda Sion	47 : 0
"	"	Jesu nostra red.	42 : 0
Lassus:	"	Quinti toni	7 : 0
"	"	Laudate Dom.	19 : 0
Vittoria:	"	IV toni	9 : 0
Hasler:	"	Dixit Maria	19 : 0
Anerio:	"	4 voc. (Sel. novus Nr. II.)	38 : 0
Lassus:	"	5 voc. (Sel. novus Nr. III.)	22 : 0
Palestrina:	"	Assumpta est	45 : 0
"	10 Offertorien	(Rep. Mus. sacrae Fasc. 10)	62 : 1
		Summa:	389 : 5

Das heißt also mit mathematischer Genauigkeit: „Auf 394 Beispiele fallen nur 5 Ausnahmen", also ca. $1^1/_4$ %. Dazu kommt, daß diese 5 Ausnahmen nur verschuldet sind durch zuviel Textsilben bezw. zu wenig Noten. Ein Beispiel aus den fünf zeigt das klar. In der Missa brevis steht:



Nun ließe sich das ja ganz gut ändern in:

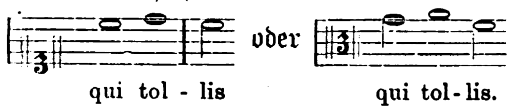


es wäre dann der Regel über den Vorschlag Genüge geschehen, aber: zugleich

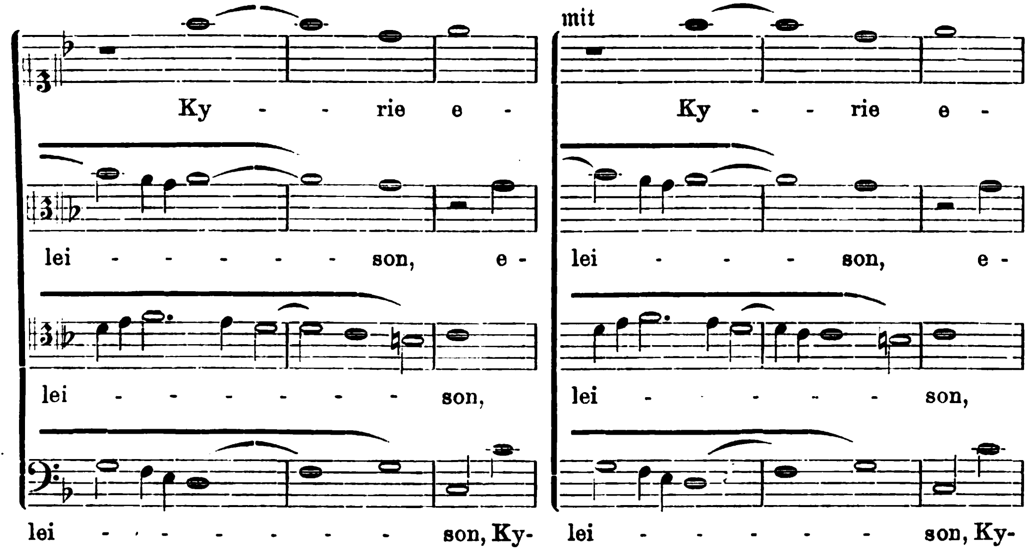
[1]) „Diese Rede ist hart; wer kann sie hören?"
[2]) Es sind doch keine Konsonanten zu sprechen!
[3]) Sehr häufig ist diese zweite Note weder eine Synkope noch eine längere Note als die erste.
[4]) Das ist er aber nicht in allen Fällen.

[1]) Schreiber bekennt sich zu Witts und Bellermanns Ansicht, also zum Atmen.

wäre die wichtigste Regel, die wir als erste an die Spitze gesetzt (gleiche Themen, gleicher Text), verletzt worden, da in allen fünf Stimmen das Thema des Qui tollis heißt:



In ähnlicher Weise ist die Ausnahme in den vier andern Fällen gerechtfertigt. Also: Es gibt schon eine sehr sichere Basis (389 gegen 5) für unsere obige sichere vierte Regel. Übrigens sei noch auf ein anderes Moment hingewiesen, welches weder von Bellermann, noch von Haller, noch von einem andern berührt worden ist, daß nämlich ein Hauptzweck der Vorschlagsnote die Verhinderung einer Stockung im rhythmischen Flusse, also die Fortsetzung einer schönen, ebenmäßigen Bewegung mit Bezugnahme auf die andern Stimmen ist. Das wird gleich am ersten Beispiel im Kyrie der Missa brevis (Takt 13) klar. Man vergleiche:[1])



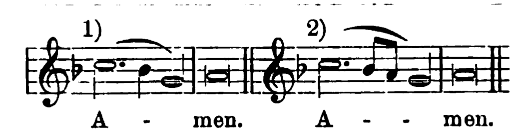
Im ersten Beispiel nach der lebhaften Viertel-Bewegung (auch schon in den vorhergehenden Takten) tritt in Takt 13 eine lähmende Stockung ein (nur der Baß bekommt zwar eine neue Note, aber keine neue Silbe), die im zweiten Beispiel durch die Vorschlagsnote in einfachster und feinster Weise gehoben ist. Im Christe (Takt 3) bedeutet die antizipierte Note f (im Alt) den Beginn der Bewegung. Die häufige Verwendung der Vorschlagsnote mag einen Maßstab abgeben für die Bedeutung der vierten Regel.

V. Regel.
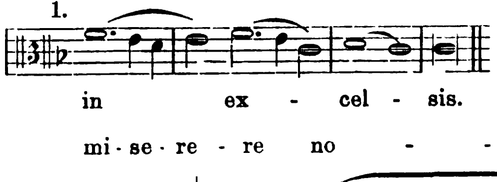
„Die Wechselnote (Cambiata) und die auf sie folgende Note dürfen keine neue Silbe bekommen."
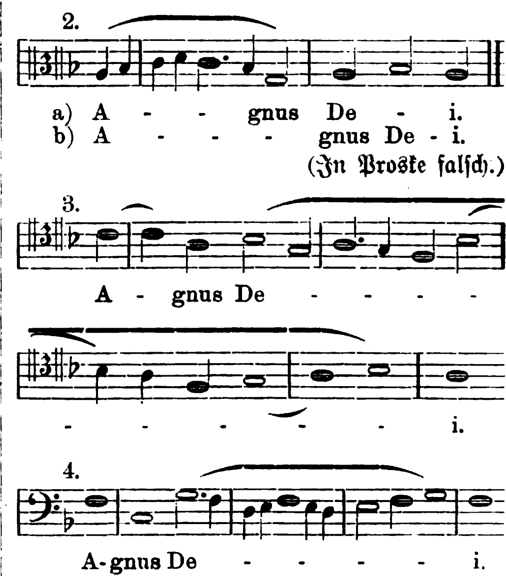
Die Wechselnote ist eine bei den Alten ebenfalls sehr beliebte Verzierung. Haller sagt: „Die dissonierende Wechselnote verleiht der Melodie größeren Reiz, als wenn an ihrer Stelle eine Konsonanz stehen würde," und Bellermann sagt von ihr, sie sei „durch ihre Anmut ausgezeichnet; dürfe nur in Melismen vorkommen, also nicht durch Silben zerstückelt werden." Sie findet aber trotzdem bei weitem nicht so oft Verwendung, wie die Vorschlagsnote. In modernen Kompositionen ist sie von der nachschlagenden Septime (einem schwächlichen Ersatz) verdrängt worden. Ihre Verwendung fand sie häufig bei Schlußformeln sowie in den vier- und besonders in den mehrstimmigen Falsi bordoni. Allein in den fünfstimmigen Falsi bordoni von Viadana (Proske: Musica divina, III. B., pag. 48—66) ist die Wechselnote 25mal angewandt. Wenn man will, kann man zwei Formen dieser Verzierung unterscheiden: 1) die hüpfende, 2) die gleitende.

[1]) Wir geben nur die beiden Takte, auf welche es ankommt.

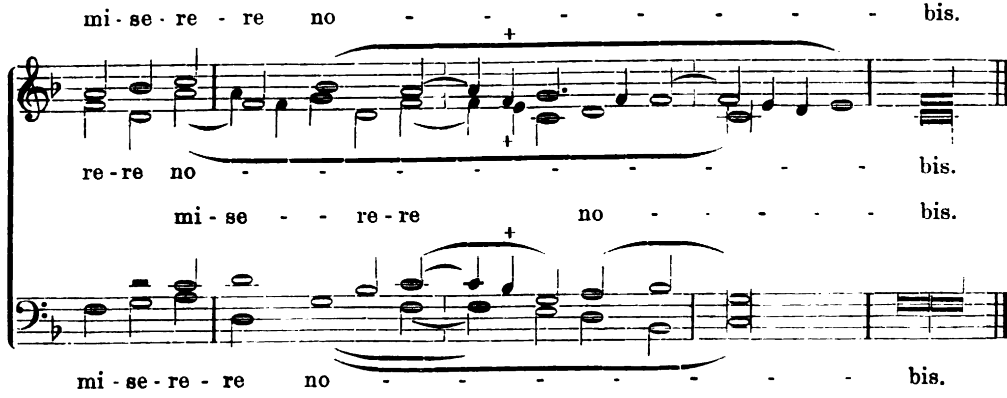


Neben ihrem Charakter als Verzierung hat die Cambiata auch noch (wie die Vorschlagsnote) den Zweck, die Bewegung im vier- und mehrstimmigen Tonsatz fortzusetzen. Als ausgezeichnetes Ritardierungsmittel ist sie bei den Ganz-Schlüssen so recht am Platze; im Verlaufe der verschiedenen Stücke angewandt, würzt sie den Klang durch ihre schnell vorübergehende dissonierende Eigenschaft. Palestrina benutzt sie in der Missa brevis 10mal (9mal hüpfend, 1mal gleitend), in der Missa „Veni sponsa Christi“ 10mal, in der Missa „Assumpta est Maria“ nur 8mal (4 zu 4); in den schon erwähnten 10 fünfstimmigen Offertorien (Repertorium musicæ sacræ,[1]) Fasc. X.) 11mal (gegen 63 Vorschlagsnoten). Besondere Rücksicht erfordert diese Formel bezw. obige Regel bei der Textunterlegung der Psalmenverse unter die Falsi bordoni. Nur wenige Beispiele mögen zur Erläuterung genügen.





Wie hoch die genaue Beachtung der Cambiata sowie in Verbindung damit die absolut selbständige Führung der Stimmen in der klassischen Polyphonie gewertet wurden, zeigt der Schluß des ersten Agnus Dei der Missa brevis von Palestrina, der hier in moderner Partitur Platz finden möge. Man beachte den durch Kreuzchen bezeichneten Zusammenklang, der die Frage nahelegt: Was würde ein „Harmoniker“ mit dem Akkord (?!) anfangen?
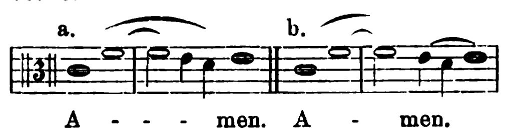


Wer sich über einen außergewöhnlich reichen Gebrauch der Cambiata unterrichten will, der studiere in der 6stimmigen Messe „O crux ave“ von Rekes das Amen des Gloria oder Credo (beide haben gleiche Fassung) und das dona nobis pacem. Im Amen ist in 6 Takten die Wechselnote 15mal, im dona nobis pacem in 10 Takten gar 25mal benützt; allemal entspricht die Textunterlage der Regel.

[1]) Ein Heft (von Haberl herausgegeben und bei Pustet erschienen), das wegen seines vorzüglichen Inhaltes und seiner ebenso vorzüglichen Redaktion sowie wegen seiner beispiellosen Billigkeit in den Händen jedes katholischen Kirchenmusikers sein sollte.



VI. Regel.

„Die bei Kadenzen sehr häufig verwendete Auflösung der gebundenen Dissonanz durch zwei Viertelnoten unterliegt der zweiten Regel (nach Viertelnoten keine neue Silbe) nicht, kann aber nach derselben behandelt werden." Man kann also unterlegen wie bei a und auch wie bei b.

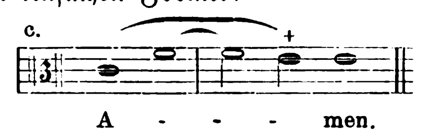


Die erste Art ist unter allen Umständen vorzuziehen, denn:

1) schiebt sich dann zwischen Dissonanz und Auflösung keine neue Silbe bezw. ein Konsonant oder mehrere; es herrscht vielmehr engste Verbindung beider Töne;

2) da die Formel meist in Schlüssen gebraucht wird, die naturgemäß ein ritardando erheischen, wird die Aussprache einer neuen Silbe nach den Viertelnoten nicht unbequem;
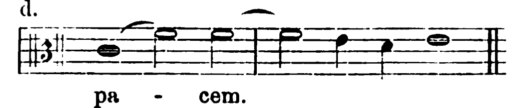
3) die beiden Viertelnoten vertreten nur als Verzierung die halbe Note in der einfachen Formel:
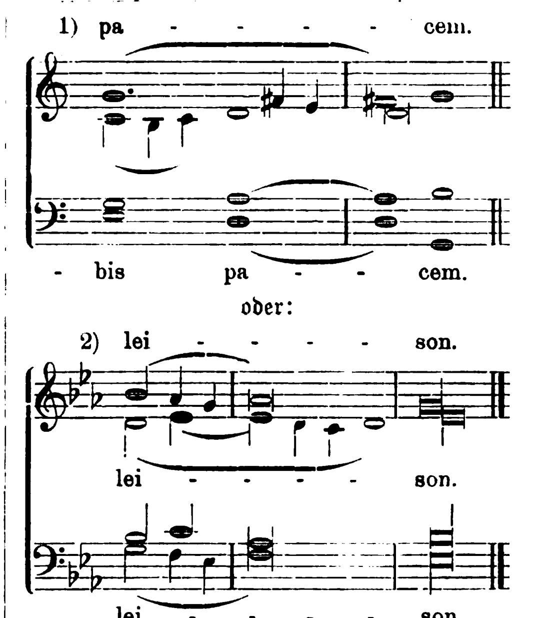


4) als Verzierung gehören die beiden Viertel eng zu der dissonierenden Note, aus welcher sie organisch herauswachsen;

5) die Verbindung der auf schlechter Taktzeit stehenden Viertelnoten mit der langen auf guter Taktzeit stehenden Note ist rhythmisch nicht empfehlenswert, weil eckig.

Folgende nicht zu verachtende Lösung würde allen Regeln gerecht werden:



Im übrigen ist diese Schlußphrase eine echte Orgelverzierung und in den Gesangskompositionen der Alten wenig heimisch. Sie brauchen die Formel wohl sehr häufig auf der Dominante, worauf dann der Tonika-Akkord den Schluß bildet, z. B.:
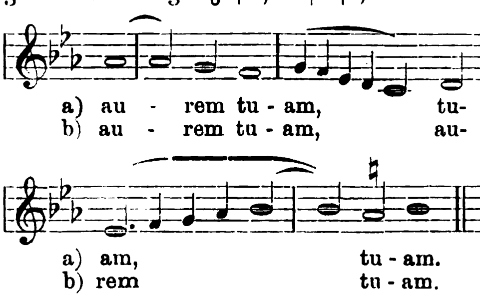


Stellen, die der Fassung linke Spalte a entsprechen, finden sich im Messenband der Musica divina nur zwei bei Palestrina, bei denen aber keine neue Textsilbe benötigt wird. Asola benutzt im Requiem die verzierte Formel mit neuer Silbe auf der Schlußnote fünfmal, dagegen braucht Viktoria in seiner Missa quarti toni 8 mal die unter c stehende einfache Formel mit einer halben statt zwei Viertelnoten. Unter den 180 Motetten des zweiten Bandes weisen nur 25 die betreffende Schlußformel auf, und zwar 6 ohne neue Silbe und 19 mit neuer Silbe. Alle 21 in dem Bande enthaltenen Motetten von Palestrina bilden den Schluß auf andere interessantere und abwechslungsreichere Weise.

VII. Regel.
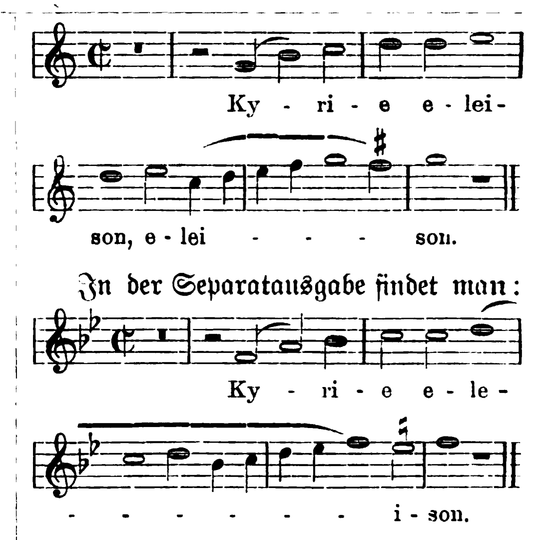
„Beim Zeichen ij (d. h. ibidem oder secundo) oder 𝄋 in alten Druckwerken und Handschriften richtet sich die Wiederholung — ob das Ganze oder nur ein Teil des Textes — nach den Themen und nach den zur Verfügung stehenden Noten bezw. Notengruppen."

Dieser Punkt ist wohl einer der schwierigsten in der Textunterlegung bei der Übertragung aus alten Drucken und Manuskripten; denn 1. sind die Zeichen vielfach nicht unter der richtigen Note angebracht, 2. beziehen sie sich manch-

mal auf den ganzen Satz, z. B. Kyrie eleison oder Osanna in excelsis, manchmal nur auf den zweiten Teil, so daß dann nur eleison oder in excelsis zu wiederholen ist, 3. reichen zuweilen auch die Noten für den zu wiederholenden ganzen Text nicht aus. Voraussetzung ist dann, daß das zu Wiederholende nicht bloß ein losgerissenes Wort ist, sondern ein Sinnganzes, d. h. also ein Satzteil oder wenigstens ein Wort von genügender Wichtigkeit. So ist folgende Stelle ganz sicher falsch:

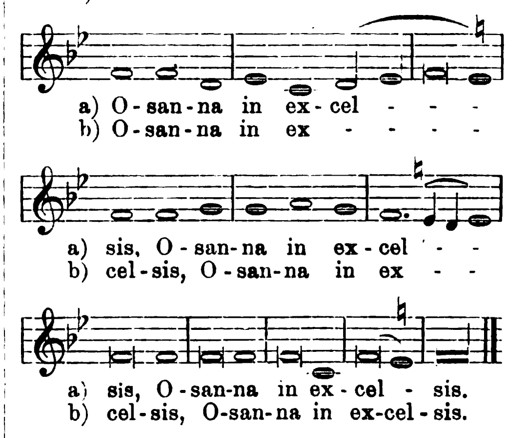


Das dreimalige tuam ist nicht gerechtfertigt und gibt keinen Sinn, während die Wiederholung bei b) (also zweimal aurem tuam) eine sinngemäße ist. (Vergl. hier das über die Stelle illuxit nobis oben Gesagte.) Es gehört nicht bloß eine genaue Kenntnis der polyphonen Formen, sondern auch ein besonderes Studium, sowie ein gewisser Scharfblick (sagen wir einmal „ein musikalisches Architektenauge“) dazu, unter Berücksichtigung aller einschlägigen Verhältnisse das Rechte zu erfassen. Wenn aus den Gesamtausgaben wenigstens mit zuverlässiger Sicherheit ersehen werden könnte, wo das ij-Zeichen gestanden hat. Wohl sind in der Gesamtausgabe Palestrinas in lobenswerter Weise diejenigen Wörter, bei welchen in der Originalausgabe die Textwiederholung nur angezeigt ist, mit Kursivschrift gedruckt, aber angesichts 1) der nachgewiesenen, durchaus fehlerhaften Textunterlage des Originaldruckes selbst bei illuxit nobis und 2) der Verschiedenheiten der Textunterlage in verschiedenen Auflagen des Originaldruckes, 3) der Möglichkeit eines Irrtums bei der Abschrift oder Übertragung ist ein strikter Ausweis nur schwer zu erlangen. Proske notiert z. B. das Kyrie der Messe „Assumpta est Maria“ wie folgt:
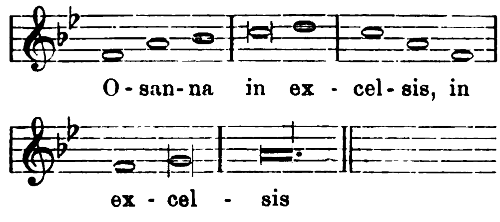


In der Separatausgabe findet man:

Das zweite Hosanna derselben Messe ist in der Separatausgabe an mehreren Stellen so umgekrempelt, daß von einer Klarheit der Stellung der ij-Zeichen keine Rede mehr sein kann. Es sei nur der Altus von Takt 19 (Schluß) herausgegriffen. Proske legt den Text wie bei a) unter, die Separatausgabe hat wie bei b).

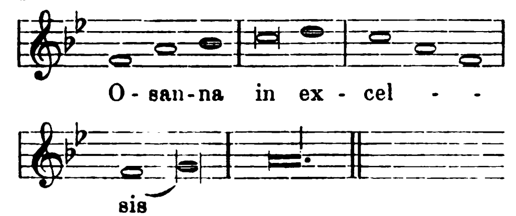


Wo sind also da die Wiederholungszeichen gewesen, bei f oder bei g im vierten Takt des Beispiels und wiederum bei f (=) in Takt 7 oder bei f (|=|) in Takt 8 des Beispiels? Daß jeder Sänger die Textunterlage bei a) vorziehen wird, ist sicher; ist sie doch auch die einzig richtige. In der Textunterlegung bei b) sind von Takt 2 des Beispiels an alle Silben um eine Taktzeit (bezw. eine Note oder ein Melisma) verspätet, wodurch die Deklamation des letzten Osanna in excelsis recht schief und un-

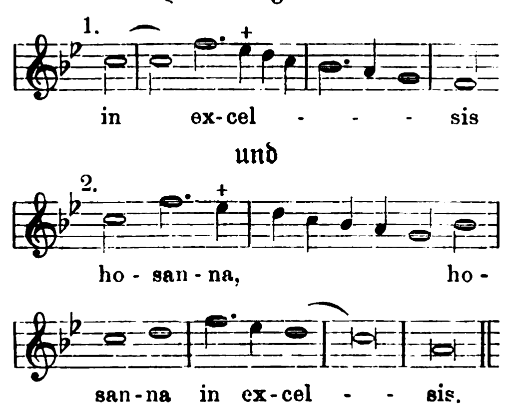
natürlich wird. Wie es möglich war, die Stelle des zweiten Soprans
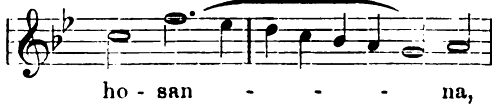


zu verändern in:



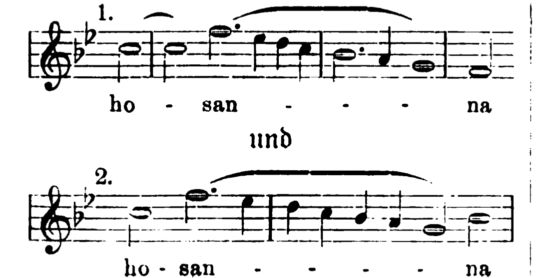
erscheint absolut unergründlich. In einer anderen Messe Palestrinas sind folgende abnorme Textunterlagen vertreten:
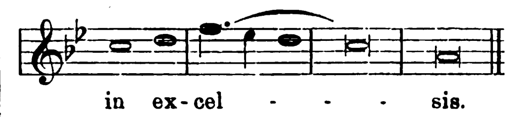


Nun heißt aber das Thema an der betreffenden Stelle (und die andern Stimmen singen auch so):



folglich müssen auch schon nach der ersten Regel die beiden Beispiele heißen:
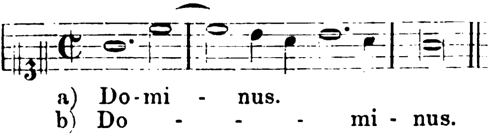




Wie schön und leicht singt sich nun auf einmal jede Stelle; aber die Hauptfrage heißt: Stand im zweiten Takt des ersten Beispiels unter der vierten Taktzeit (Note b) das Wiederholungszeichen? Wenn aber nicht, warum wurde das hosanna von neuem gesetzt?[1])

Die schlimmsten Fehler — wie wir gesehen, sogar solche gegen Bau und Prinzip des polyphonen Stiles — sind vielfach eine Folge der Flüchtigkeit und Gleichgültigkeit der Kopisten; nicht selten aber auch ist es Schuld der Herausgeber, daß so manche Kyrie, Sanctus, Osanna und Agnus Dei infolge der schlechten Textunterlegung bei den ij-Zeichen ein verzerrtes Bild geben, ähnlich wie manchmal die Schönheit der architektonischen Linien einer Kirche durch eine unverständige Malerei verdeckt, ja zerstört werden kann.
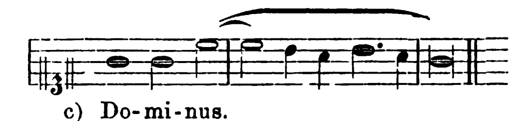
VIII. Regel.

„Bei freier Verfügung über mehrere Noten oder Notengruppen beachte man den rhythmischen Fluß, die Analogie in andern Stimmen und die Akzentuation der Wörter bezw. die Quantität der Silben."
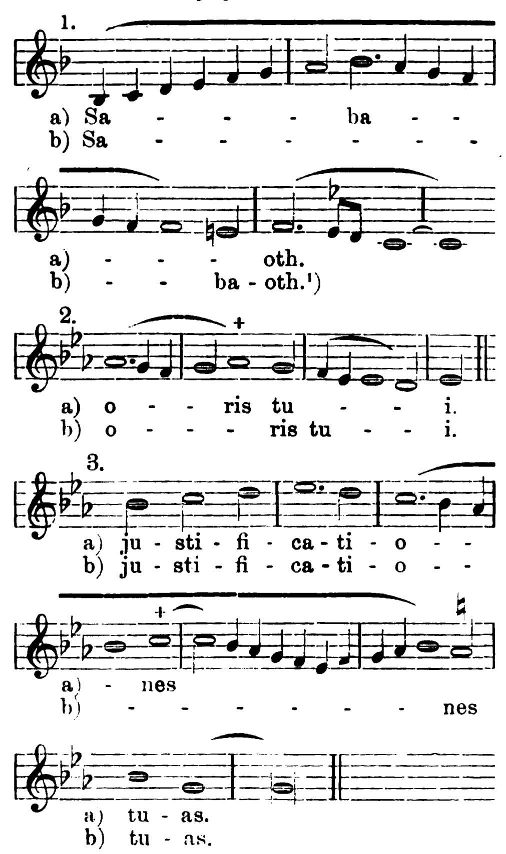
Bellermann gibt zu, „daß die Alten hin und wieder nicht genug Rücksicht auf die Quantität der Silben genommen haben." Dies geschah besonders bei der Vorschlagsnote, „ferner nahmen sie es weniger genau bei synkopierten Noten, welche mit der unbetonten Zeit beginnend ebensogut eine lange wie eine kurze Silbe zulassen. Ebenso kann, ohne daß dadurch der Sinn (?) gestört wird, eine kurze Schlußsilbe durch ein Melisma gedehnt werden. Folgende Behandlung des Wortes Dominus wie bei a)



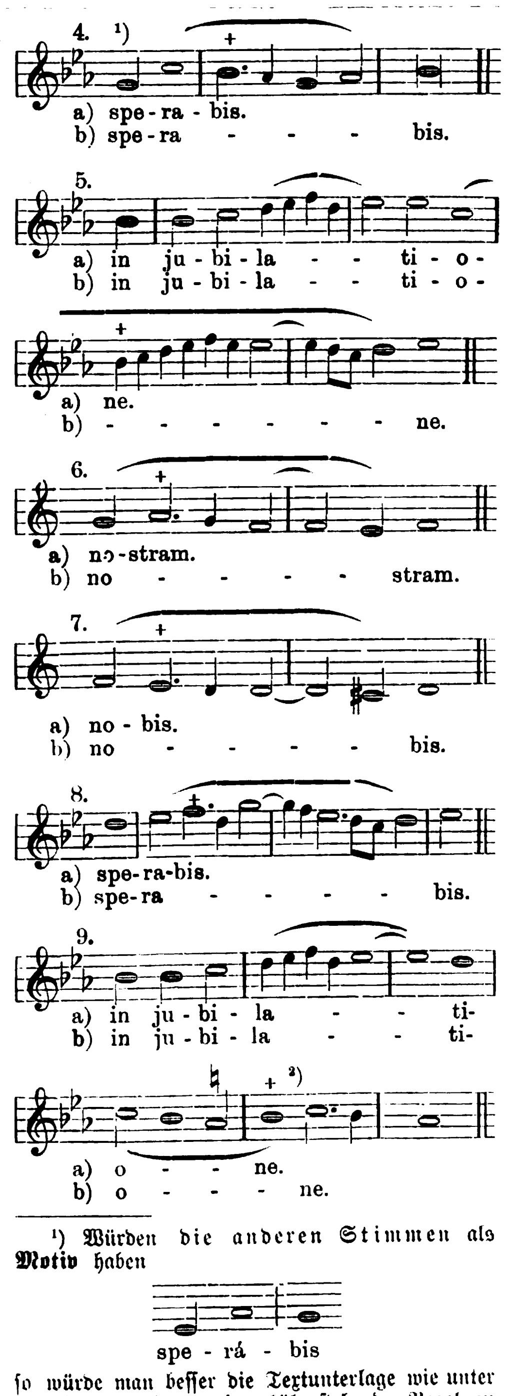
[1]) Bei den Forderungen bezüglich der Edition von Gesamtausgaben wird von diesem Kapitel noch weiter die Rede sein.



wird weder Ohr noch Verstand unangenehm berühren.“ Witt dagegen scheint sich nicht sonderlich dafür zu begeistern, sondern schlägt die Textunterlage unter b) vor, der aber vorzuwerfen ist, daß die Schlußsilbe (mit einer vierzeitigen Note) der vorletzten Silbe gegenüber zu sehr bevorzugt erscheint. Die von uns vorgeschlagene unter c) angeführte Fassung vermeidet diesen Nachteil sowie auch die zu starke Hervorhebung der Silbe mi und die rhythmische Unebenheit in Beispiel a) auf der Silbe nus, sie dürfte also beiden vorzuziehen sein. Ebenso soll man in folgenden Beispielen der Quantität der Silben mehr Rechnung tragen, als es tatsächlich geschehen ist, weshalb die Textunterlage bei b) der bei a) unter allen Umständen vorzuziehen ist:



¹) Merkwürdig oft hat gerade das Wort Sabaoth unter ähnlicher Behandlung zu leiden.

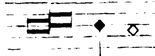


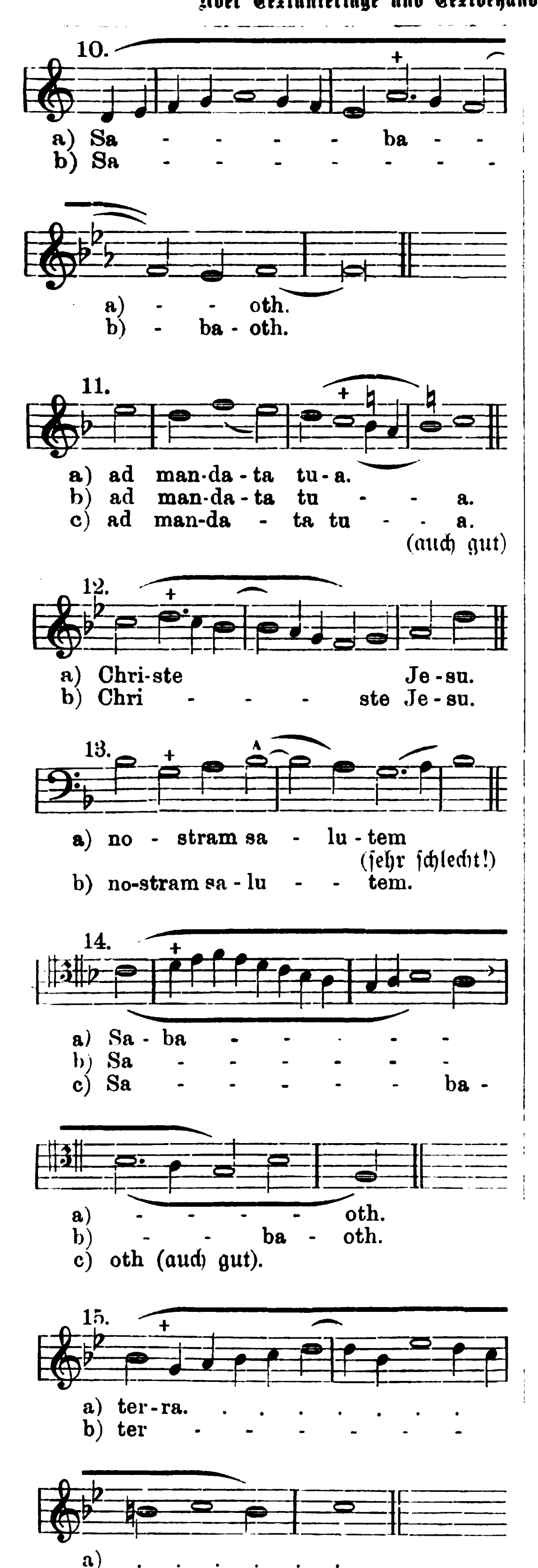
¹) Würden die anderen Stimmen als **Motiv** haben
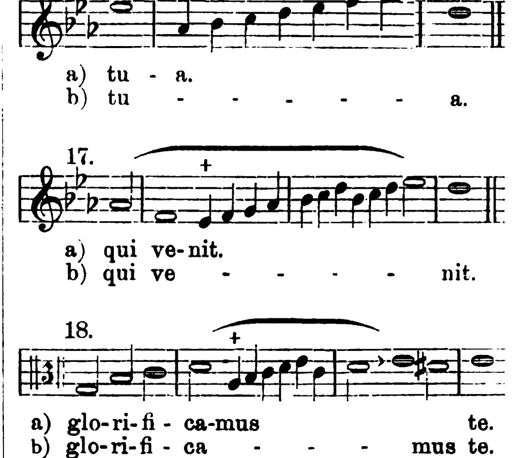
spe - rá - bis

so würde man besser die Textunterlage wie unter a) lassen, da dann eine höherstehende Regel zu berücksichtigen ist.

²) Hätten hier die Noten b (𝅝) und c (𝅗𝅥.) zusammengezogen werden sollen auf der Silbe ne, so würde im Original die Ligatur gebraucht worden sein:
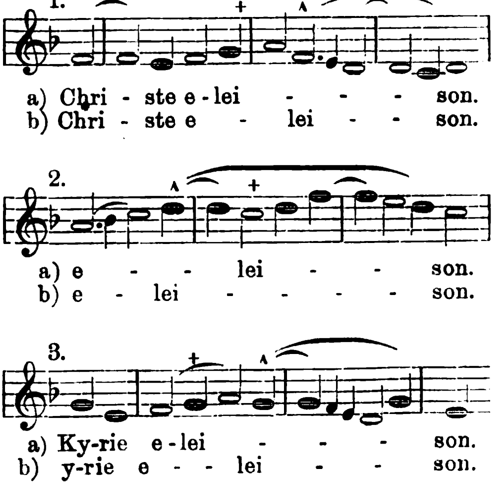


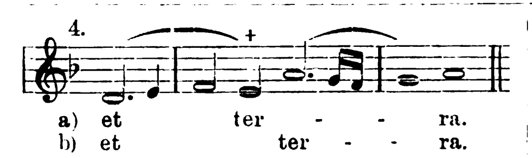




Mit Absicht und Fleiß sind so viele Beispiele dieser Art hier angeführt; nämlich erstens weil es unzählig viele solcher Stellen gibt und zweitens, um an möglichst mannigfaltig gearteten Beispielen zu erläutern und zu überzeugen, daß auch bei anscheinend klarer Textunterlage des Originals noch manches der Ausgestaltung und Vervollkommnung durch den Editor fähig erscheint. Ein fein ausgebildetes Gefühl für Rhythmus und Melos wird die Vorzüge der Textunterlegungen bei b) vor denen bei a) nicht verkennen können.

Ganz das entgegengesetzte Verfahren würde mit gutem Grund einzuschlagen sein in folgenden Beispielen, die dadurch an rhythmischer Eleganz und Feinheit im Vortrage nur gewinnen:

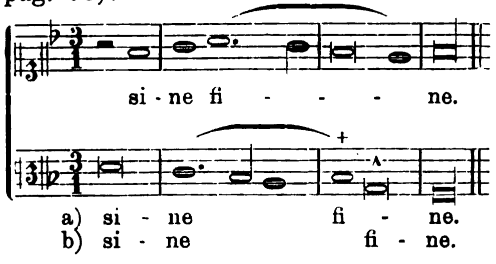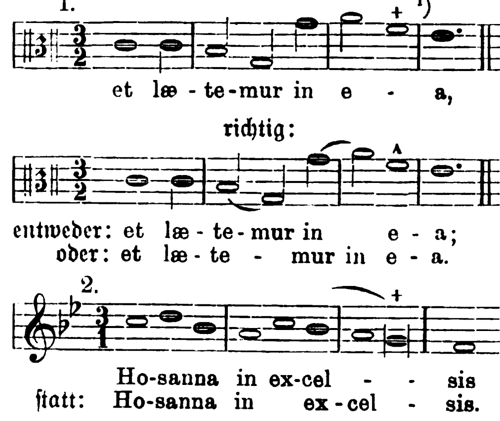




IX. Regel.

„Bei Schlüssen im dreizeitigen Takt und bei Übergängen aus dem dreizeitigen (ungeraden) Takt in den vierzeitigen (geraden) soll sich die Textunterlage nach dem geraden Takt richten, wenn derselbe in den beiden letzten Takten des Schlusses bezw. vor dem eigentlichen Taktwechsel (d. h. der Ankündigung desselben durch das Taktzeichen) schon zur Geltung gekommen bezw. vorbereitet worden ist."

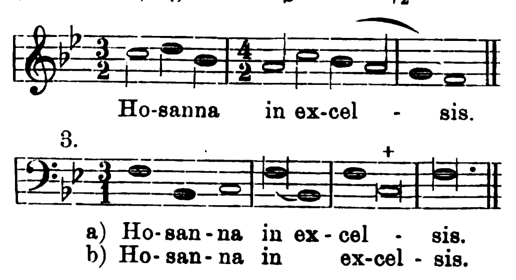
In folgendem zweistimmigen Beispiel muß der Alt also wie bei b) singen, statt wie bei a) (Ges. Ausg. Palestr. B. V. pag. 98):



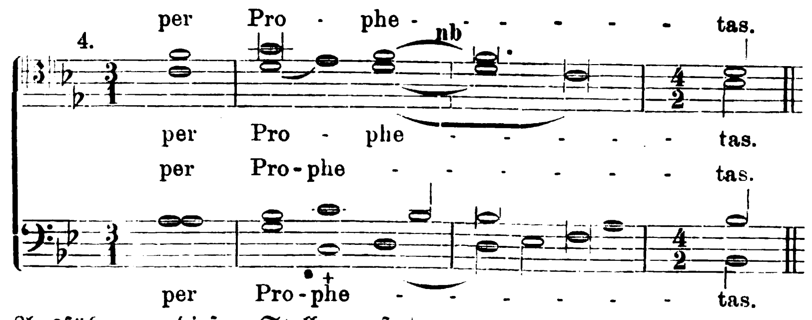
Fünf Takte weiter hat denn der Baß auch die richtige Textunterlage, wie vorstehend bei b). Andere Beispiele dieser Art sind folgende (nur in der betreffenden Einzelstimme notiert):



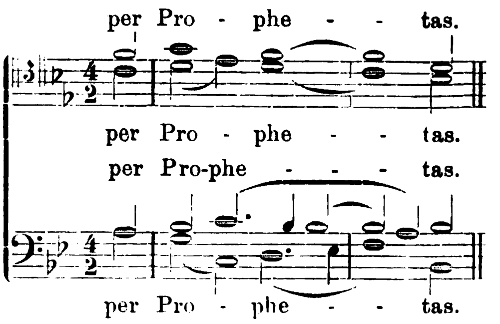
Das muß ausgeführt werden, als stände es folgendermaßen im $^4/_2$ Takt:



In dem folgenden Beispiel sieht zunächst die Bindung (nb) sehr merkwürdig und unwahrscheinlich aus:

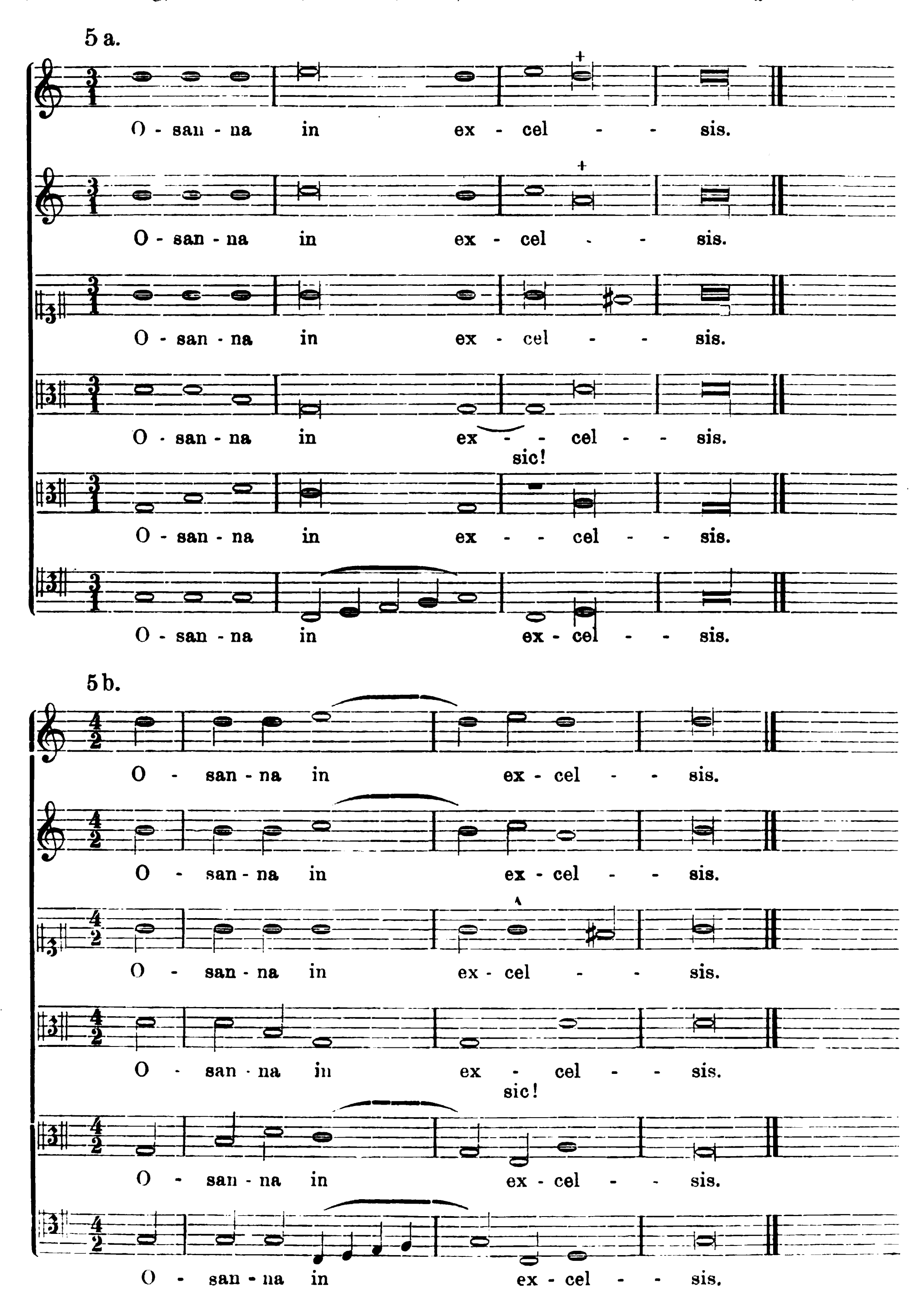


Die Ausführung dieser Stelle muß so geschehen, als ob sie im geraden ($^4/_2$) Takt stände, dann ist 1) die Bindung ganz in der Ordnung, und 2) zeigt sich, daß der Baß falsche Textunterlage hat:

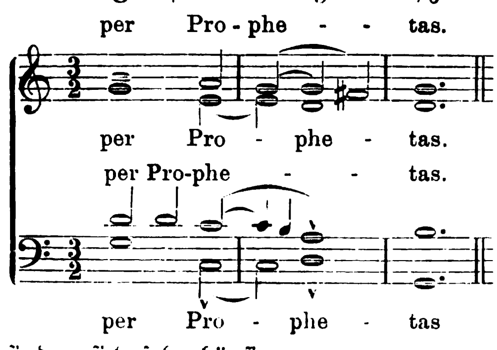


[1]) Bei den durch + bezeichneten Stellen gibt's jedesmal einen rhythmischen Stoß.

Weil diese Art, den ungeraden Takt in den geraden überzuleiten, so interessant ist und auch beim Dirigieren besondere Sorgfalt erfordert, sei noch ein letztes Beispiel gegeben. Proske notiert im Selectus novus das letzte Osanna der sechsstimmigen Messe „Vidi speciosam" von Vittoria (pag. 197) folgendermaßen:



Durch die Übertragung (d. h. Umnotierung, siehe 5b) in den geraden Takt zeigt sich wieder 1) daß die Textunterlage in den beiden Sopranen unrichtig war, 2) wieviel leichter nun die Stelle zu übersehen und zu dirigieren ist. (Die in 5a mit sic bezeichnete Pause, wodurch allerdings den Quintenparallelen ausgewichen, aber auch das Wort excelsis unnötigerweise auseinandergerissen erscheint, ist in 5b durch das eingeschobene e ausgefüllt.) Ähnliche Beispiele, bei denen aber gewöhnlich die Textunterlage keinerlei Zweifeln unterliegen kann, z. B.:

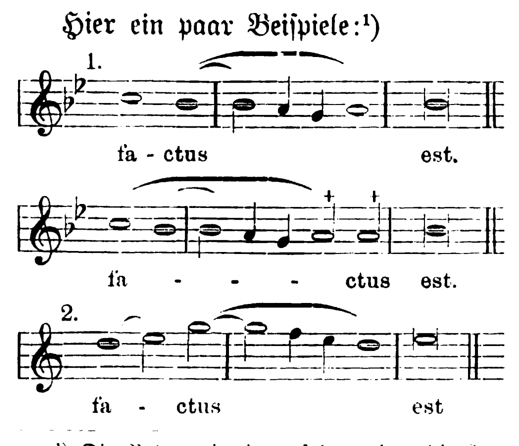


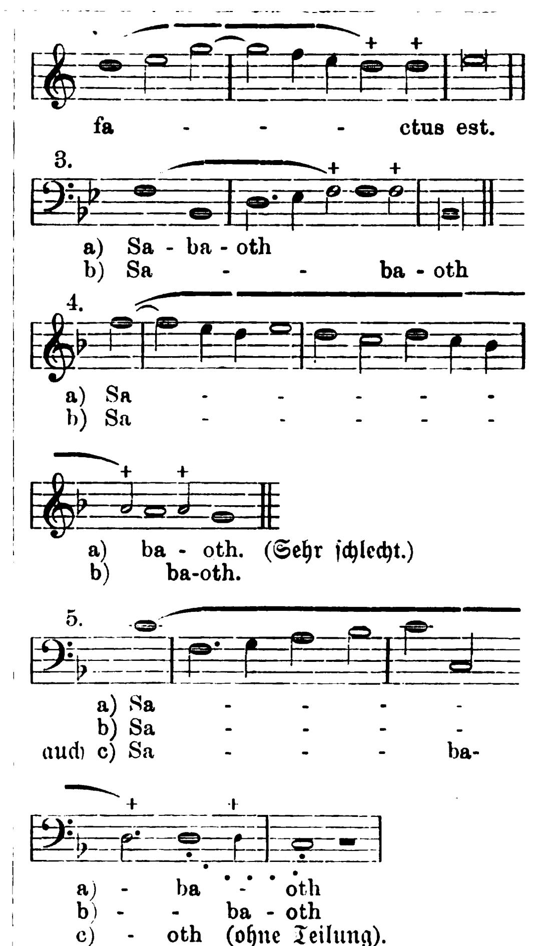
finden sich sehr häufig.

X. Regel.

„Eine Zerlegung von Noten des Originals (einer ganzen in zwei halbe oder in eine punktierte halbe mit folgender Viertelnote) zum Zwecke besserer Berücksichtigung der Silbenquantität kann unter Umständen (nämlich an einigen wenigen Stellen, an denen der Komponist die gute Deklamation geradezu verletzte) wohl begründet und verteidigt werden."

Hier ein paar Beispiele:[1])





Es dürfte wohl kaum bei einer derartigen Teilung größerer Noten von einer „Verwischung des Originals" gesprochen werden können, wenn auf diese Weise dem modernen Akzentuations- oder Sprachgefühl eine kleine Konzession gemacht wird; denn 1) sind derartige Fälle äußerst selten, 2) wird kein wesentliches Moment des polyphonen Stiles verletzt, wohl aber wird 3) einer ungeschmeidigen Ausführung vorgebeugt.

Wer sich über die hier besprochene Sache noch weiter orientieren will, der studiere aufmerksam den Cäcilien-Vereins-Katalog, welcher zerstreut manches Einschlägige bietet. Auch in den Referaten in der Zeitschrift Musica sacra findet sich mancherlei Material. Das Beste aber wird sein, an der Hand obiger Regeln an das Studium (bezw. die Prüfung) neuer Editionen alter Kompositionen zu gehen, dabei jede Stimme zu singen und dann seine Beobachtungen

[1]) Die Noten mit + versehen zeigen die Zerlegung an.

schriftlich einzuzeichnen. Auch im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1898 in der interessanten Abhandlung Haberls „Wie bringt man Vokalkompositionen des 16. Jahrhunderts in Partitur?“ (siehe besonders pag. 34 die 10 Regeln von Sethus Calvisius) ist manches Wissenswerte niedergelegt.

— — — — — — — — — —

Bevor wir nun an die Aufstellung der Forderungen gehen, welche an Gesamt- und Einzelausgaben auf Grund vorstehender Ausführungen gestellt werden müssen, sei noch einiges Bemerkenswerte über den Rhythmus bei den „Alten“ gesagt. Am einfachsten kommt man mitten in die Sache hinein durch Aufzeichnung der Notenformen, welche damals zur Bezeichnung der Notenwerte (Tondauer) in Gebrauch waren. Es sind da zu unterscheiden:

a) Einfache Werte:
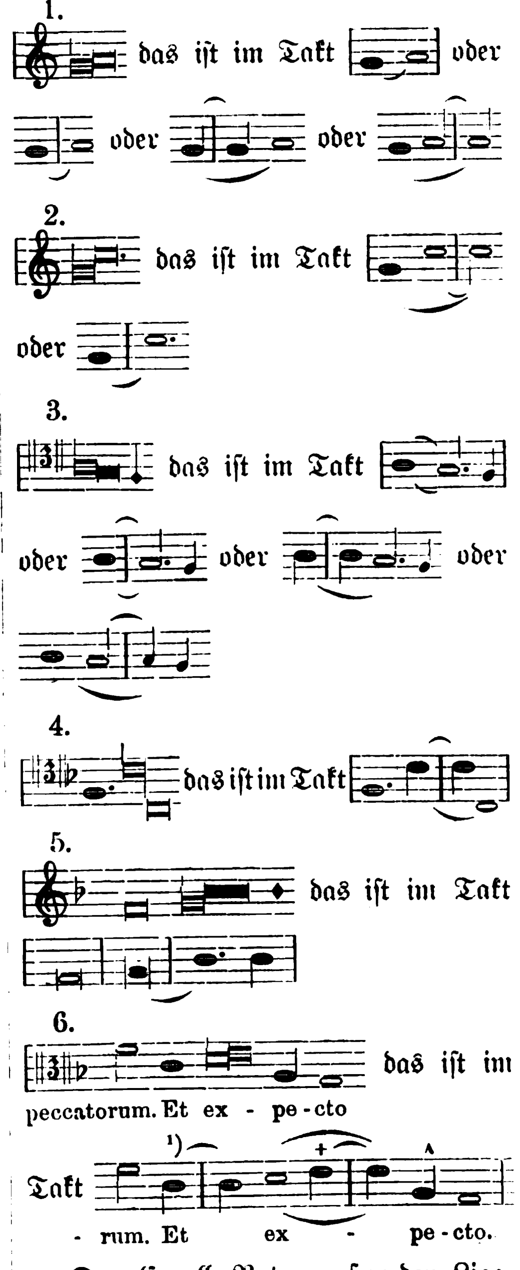
- = $^1/_{16}$ = semifusa
- = $^1/_8$ = fusa
- = $^1/_4$ = semiminima
- = $^1/_2$ = minima
- = $^1/_1$ = semibrevis
- = $^2/_1$ = brevis
- = $^4/_1$ = longa
- = $^x/_1$ = maxima

b) Zusammengesetzte Werte:

- = punktiertes Achtel (= $^3/_{16}$)
- = punktiertes Viertel (= $^3/_8$)
- = punktierte Halbe (= $^3/_4$)
- = punktierte Ganze (= $^3/_2$)
- = punktierte brevis (= $^6/_2$)
- = Note von unbestimmter Länge, nur als Schlußnote gebraucht.
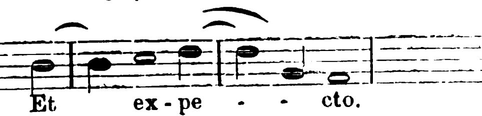
— — — — — — — — — —

Außerdem gab es noch die oben schon als wichtig für die Textunterlage genannten Ligaturen, von denen hier nur die einfacheren und gebräuchlichsten (nebst ihrer Übertragung) angemerkt werden sollen:

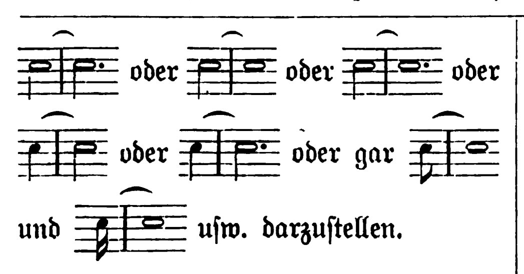


Da also alle Noten außer den Ligaturen nur Einzelnoten sind, war es den Alten unmöglich, Bindungen wie

[1]) Hier wäre es falsch, nach der Silbenquantität den Text zu verteilen, wie folgt:

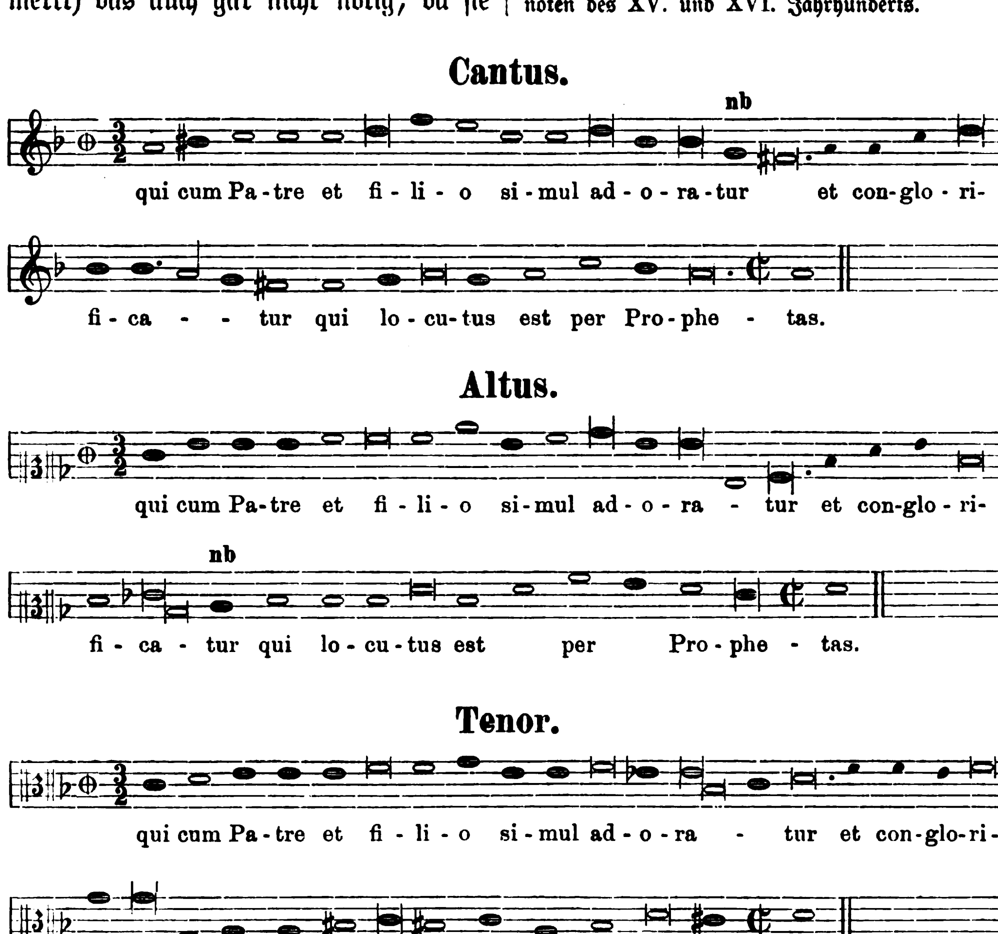


die Ligatur verlangt unabweislich die oben angegebene Silbenverteilung.

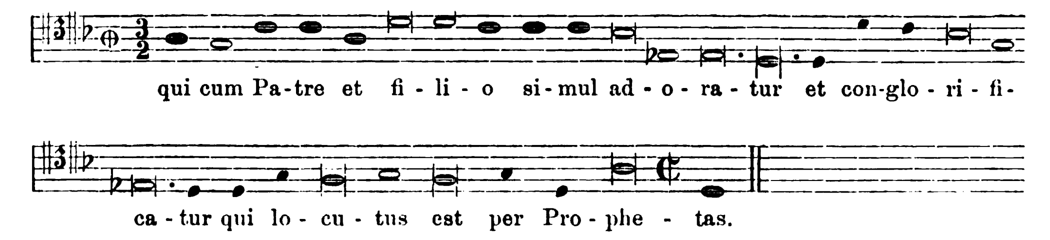


Sie hatten (wie schon wiederholt bemerkt) das auch gar nicht nötig, da sie solche ungelenke Bindungen in der Gesangsmusik nie anwandten. — Über die Geltung und den Gebrauch der geschwärzten Noten möge folgendes Beispiel (dem oben schon erwähnten geschriebenen Partitur-Kodex entnommen) in etwa[1]) orientieren:

[1]) Mehr hierüber siehe: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1898 und Bellermann, die Mensuralnoten des XV. und XVI. Jahrhunderts.

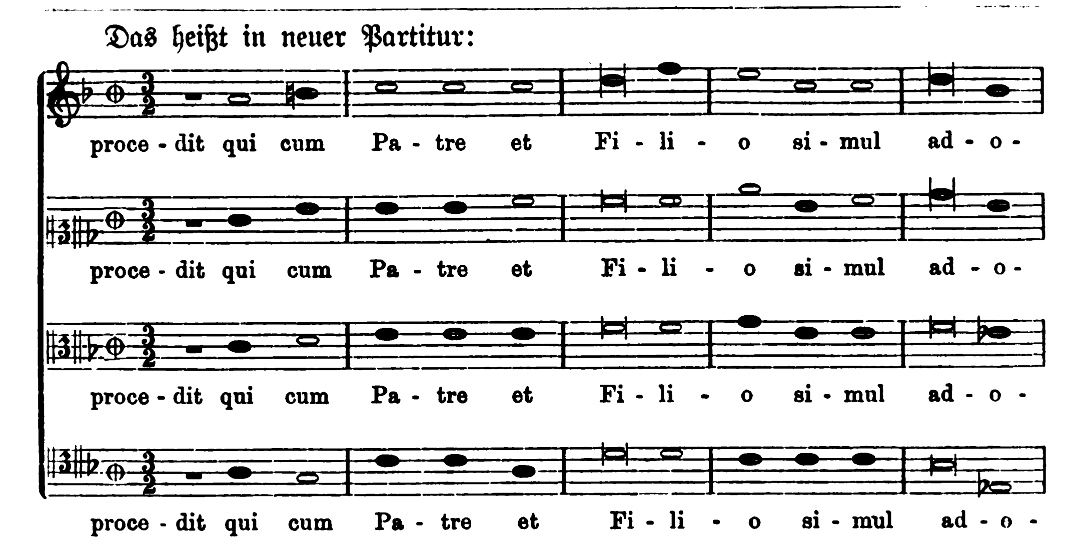


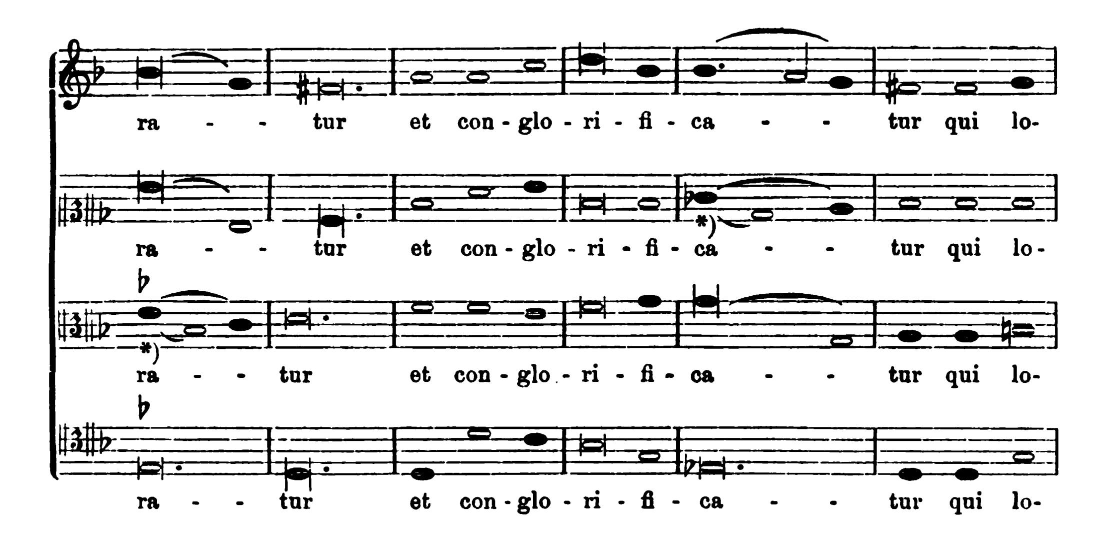
Bassus.

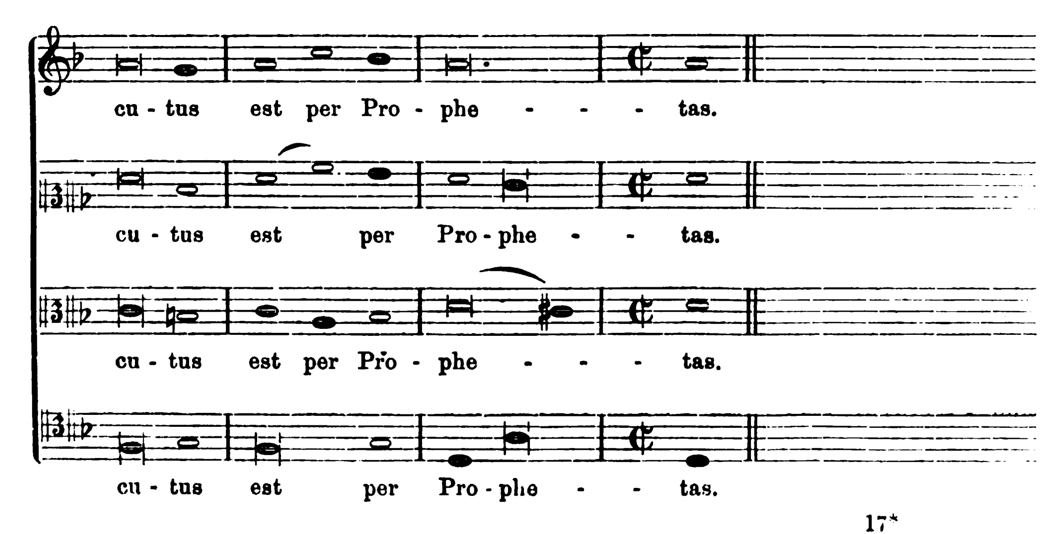




Das heißt in neuer Partitur:
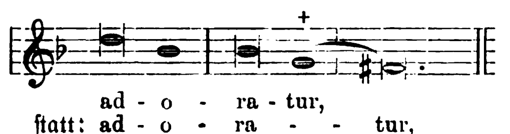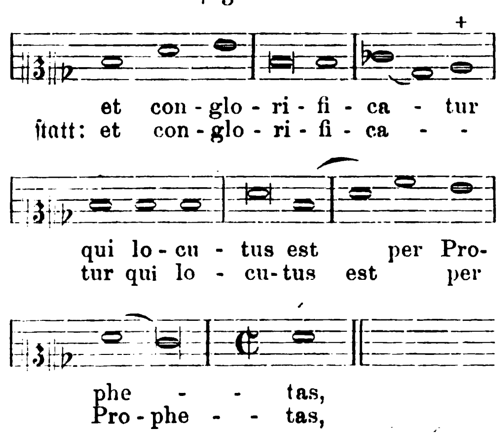






17*

An den beiden mit nb bezeichneten Stellen im Cantus und Altus hätte sehr leicht durch eiliges oder flüchtiges oder auch „allzugewissenhaftes“ Kopieren eine fehlerhafte Textunterlage entstehen können.

Der Cantus hätte dann:
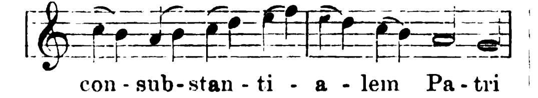


und der Altus sogar:
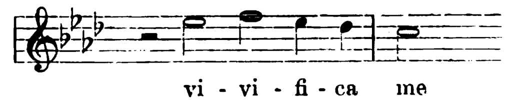


zu singen bekommen, wodurch der Rhythmus wie auch die Textdeklamation auf die „schiefe Bahn“ gelangt wäre. Die beiden mit *) bezeichneten Stellen in Alt und Tenor sind einfache Ligaturen. Das Ganze ist zudem ein weiteres Beispiel zu der 9. Regel.
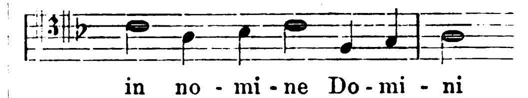
Aus Vorstehendem ergibt sich von selbst, daß die Alten nur solche Bindungen von Noten auf derselben Tonhöhe anwandten, die von natürlichster und daher sangbarster Art waren. — Ebenso gibt es bei denselben kein mehrmaliges Zusammenfassen zweier Viertelnoten (im Allabrevetakt) mit jedesmaliger neuer Silbe. Stellen wie:



sucht man bei ihnen umsonst. — Dagegen sind Stellen mit Zerlegung in Viertelnoten, deren jede eine Silbe bekommt, gar nicht so selten. Aber: die betreffenden Werke sind kaum als die wertvollsten, und die Stellen, die solches aufweisen, kaum als die wertvollsten Teile der betreffenden Kompositionen zu bezeichnen. Wenn Palestrina in dem fünfstimmigen Motett Confitebor tibi, Domine[1]) die Worte vivifica me mit folgendem energischem Rhythmus



versieht, so kommt doch bei der Verwendung (dank dem Rhythmus der übrigen Stimmen) etwas ganz anderes heraus, als Hasler im Benedictus seiner Missa „Dixit Maria“ aus dem Motiv:
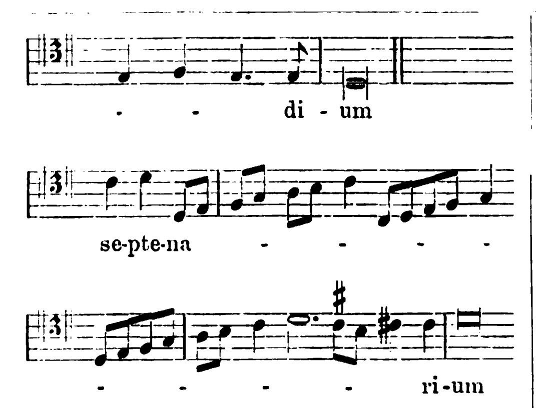


dessen hüpfende Art durch die andern Stimmen nicht nur nicht paralysiert, sondern noch verstärkt wird, zu machen versteht. Zu welchem Text paßt übrigens obige rhythmische Fassung besser, zu „vivifica me“ oder zu „in nomine Domini“? Welches Beispiel entspricht sowohl rhythmisch als melodisch mehr dem Sprachgesang: Palestrinas vīvĭfĭcā mē oder Haslers ĭn nōmĭnē Dŏmĭnī?

Wenn zwei dasselbe tun, ist es eben noch lange nicht immer dasselbe. — Schon Orlandos Lassus liebt — auch in seinen Meßkompositionen — allerlei auffallende Rhythmen. Manchen derselben kann man das Epitheton „prägnant“ geben, manchen aber mit noch mehr Recht die Bezeichnungen „bizzar“, „verzwickt“ u. ä. Auch bei Gabrieli erscheint besonders in den achtstimmigen Sachen die Rhythmik recht gesucht, ja bei einigen Komponisten artet das Parlando in die reine „Textdrescherei“ aus. Ähnliche und noch weit schlimmere Verzwicktheiten, ja geradezu Abnormitäten finden sich in dem Requiem von Pitoni, sowie in den monodischen Gesängen Viadanas (vergl. Haberl, Musica sacra 1889, Nr. 8, pag. 107); oder verdienen folgende Stellen eine andere Bezeichnung?
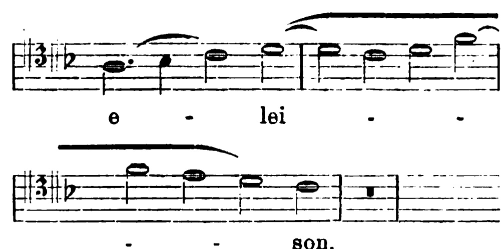


[1]) Aus den schon erwähnten 10 Offertorien.



Und diese sind noch längst nicht die schlimmsten. Mancherlei ergötzliche Kuriosa über ähnliche, vielfach von den Sängern frei erfundene Verzierungen — alias rhythmische Schnörkeleien — sind zu lesen in Witts Berichten über die derzeitigen Aufführungen der Sixtinischen Kapelle, sowie in Musica sacra 1891, Nr. 7, pag. 98 und 99. — Weiterhin ist zu bemerken, daß bei den Alten nicht gleich nach einer lebhaften Bewegung (also nach Vierteln oder Figuren nach Achtelnoten) plötzliche Ruhe (also eine ganze oder doppelte ganze Note) folgt und umgekehrt. Haberl schreibt hiezu: „Die Meister des polyphonen Gesanges haben niemals (? lies: sehr selten) auf eine 𝅝 eine 𝅘𝅥. folgen lassen, sondern die Vermittlung der 𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥. in Anspruch genommen. Wenn sich auch in Einzelstimmen Ausnahmen finden, so sorgen doch die übrigen Stimmen für die angemessene Fortsetzung der Bewegung. So ist also bei den Alten durchgängig eine wohlgeordnete, künstlerisch-feinfühlige Rhythmik zu beobachten: Bewegung ohne Hast, Ruhe ohne Langweiligkeit; sie haben, wie Haberl sagt, „ihren feinen Sinn für rhythmische Gliederung kundgegeben." — Wie haben sie es verstanden, den „taktischen Gleichschritt" durch Synkopen und andere Mittel zu durchbrechen! — Hierhin gehört auch, daß das Abtreten einer Stimme immer auf den schlechten Taktteil[1]) fällt, niemals auf den guten, selbst wenn die letzte Note nur eine halbe ist, z. B.

[1]) Lotti beobachtet diese Regel schon nicht mehr so genau. In der X. Messe der Musica divina stehen 7 Befolgungen derselben 9 Nichtbefolgungen gegenüber.



Wenn man überhaupt die Rhythmik in Verbindung mit dem Textsprechen in Betracht zieht (aber nicht an den Einzelstimmen gesondert, sondern am ganzen Gefüge des mehrstimmigen Satzes), so kann man bezüglich der Textbehandlung den Alten die Anerkennung nicht versagen, die Ambros für Palestrina ausspricht: „Man kann der Art, wie Palestrina die an ihn gestellte Forderung, den Text deutlich hervortreten zu lassen, mit den unabweisbaren Forderungen der Kunst, sogar mit deren reicheren Formen in Einklang zu setzen wußte, die Anerkennung nicht versagen."

Welche Forderungen

resultieren nun aus den bisherigen Betrachtungen a) für die historischen Gesamtausgaben, b) für die praktischen Einzelausgaben?

Ad a. Gesamtausgaben.

Die Gesamtausgaben sollen hauptsächlich als Quellenwerke, als historische Dokumente gelten; sie sollen so genau sein, daß sie die Originaldrucke zu ersetzen imstande sind. Wie solchen Dokumenten in der Geschichtsforschung die originale Fassung genau nach dem alten Wortlaut und sogar nach der alten Rechtschreibung gegeben wird, so soll es auch in der Musik sein. Darum sollten für alle Herausgeber musikalischer Quellenwerke auf dem Gebiete der Kirchenmusik folgende zehn Gebote gelten:

1) Gib genau den benutzten Originaldruck[1]) oder die Herkunft der be-

[1]) Also: 1) Aus welchem Jahre stammt der Druck? 2) Bei wem und wo ist er gedruckt? 3) In welcher Bibliothek befindet sich das benutzte Exemplar? 4) Welche weitere Drucklegungen oder Auflagen sind bekannt? Alle solche Sachen sind wichtig, ja notwendig, da nur dann bei Zweifeln und von Zweiflern authentische Auskunft zu finden ist, und da ja auch manchmal der Komponist selbst für die späteren Auflagen Änderungen vor-

nutzten Handschrift oder Übertragung an und verändere nichts!

2) Brauche die Originalschlüssel oder gib sie wenigstens am Beginn oder am Ende des Stückes an!

3) Gib die Kompositionen in der Originalhöhe wieder!

4) Benutze für jede Stimme eine besondere Zeile!

5) Halte genau die Taktangabe (also ₵ oder 3/2 oder ⦶ 3/1) inne und ändere die Notenwerte nicht!

6) Zeichne genau die im Originale stehenden Vor- bezw. Versetzungszeichen (♭ ♯ ♮) ein!

7) Die Versetzungszeichen, welche eigene Zutat sind, kennzeichne durch Einklammerung oder setze sie über die betreffende Note!

8) Bezeichne die so wichtigen Ligaturen auch innerhalb längerer Melismen immer durch besondere Bindebogen **unter** den Noten![1])

9) Füge überall die Wiederholungszeichen für den Text, also die ij oder 𝄋 genau an der Stelle bei, wo sie im Originaldruck stehen!

10) Kennzeichne die eigene Textunterlegung durch Kursivschrift, also durch schrägstehenden Druck, und befolge überall die über die Textunterlage geltenden Regeln!

Ad b. Einzelausgaben.

Die Einzelausgaben haben als ersten und Hauptzweck, der praktischen Aufführung zu dienen. Das beweisen auch die auf den Titelblättern solcher Einzelausgaben zu findenden Aufschriften: „Für den heutigen Chorgebrauch eingerichtet", „Hodiernis choris accommodavit", „Für Studien- und Vortragszwecke bearbeitet", „In moderner Notation auf zwei Liniensystemen". Da nun die weitaus größte Menge unserer Chordirigenten und Sänger den Neuedierungen alter Kompositionen prüfungs- und urteilslos gegenübersteht, ja, obigen Aufschriften trauend, alles mit Treu und Glauben hinnimmt, so ist es um so mehr Pflicht der Herausgeber (und — der Referenten des Cäc.-Ver.-Katalogs), mit der größten Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit zu Werke zu gehen, und es würden sich für diese praktischen Einzelausgaben folgende zehn Gebote zur Beachtung empfehlen:

1) Benutze für vier- und fünfstimmige Kompositionen die zwei- bezw. dreizeilige Partitur!

2) Wende die modernen Schlüssel, also nur Violin- und Baßschlüssel an!

3) Brauche statt der Taktzeichen ₵, 3/2, ⦶ 3/1 den 4/4-(Taktzeichen C) und den 3/4-Takt, d. h. verkürze die alten Noten um die Hälfte ihres Wertes!

4) Notiere in der für Stimmumfang und Wirkung günstigsten Transposition, also mit den nötigen ♯ oder ♭ als Vorzeichen; alle zufälligen Vorzeichen aber setze vor die betreffenden Noten!

5) Lege den Text gut und nach reiflichster Prüfung aller einschlägigen Verhältnisse unter die Noten und Neumen!

6) Bringe alle auf einer Silbe zu singenden Noten unter einen Sammelbogen und mache die Ligaturen durch besondere Bogen unter den beiden Noten kenntlich, damit diese nicht durch Atmen getrennt werden!

7) Setze die ungefähre durchschnittliche Schnelligkeit (das Tempo) nicht nur in Wortbezeichnungen, sondern auch in Metronomzahlen an den Anfang und an die Hauptabschnitte!

8) Füge Vortragszeichen dynamischer und rhythmischer Art sowie Akzentzeichen bei!

9) Zeichne die Atemzeichen ein: die notwendigen mit einem geraden Strichlein (|), die nach Belieben zu benutzenden mit einem Komma (,); trenne aber nie Silben desselben Wortes durch ein Atemzeichen!

10) Erleichtere das Studium durch eine kurze Analyse, Angabe der Hauptthemen, der Verwendung der kontrapunktischen Formen usw., und wenn der Meß-Komposition eine Choralmelodie oder eine mehrstimmige Motette zugrunde liegt, durch Beigabe dieser beiden!

Da die Ansichten und Kämpfe „für" und „wider" alte Partituren, alte Schlüssel, halbe Noten noch längst nicht

genommen haben kann. Mustergültig in bezug auf diesen ersten Punkt sind vor allen andern die vielen Editionen Haberls, deren Vorbemerkungen immer unterrichtend und belehrend sind.

[1]) Also so, wie auf Seite 129 angegeben ist.

übereinstimmen, bezw. entschieden sind, möge folgendes zur Erläuterung und Begründung obiger Forderungen der Beherzigung empfohlen sein.

Ad 1.—3. Schreiber dieses zieht unter allen Umständen für die alten Kompositionen die alte Notation (bezüglich Partiturform, Schlüssel, Ton- und Taktart) vor. Wenn aber heute, nachdem der Cäcilien-Verein 35 Jahre wirkt, nachdem mehrere „Musikschulen für katholische Kirchenmusik" 25—30 Jahre bestanden haben, es noch nicht erreicht ist, die alte Notation zum Siege zu bringen, wird es wohl nie zu erreichen sein; oder sollen alle Dirigenten und Kirchenchöre, welche alte Partituren und Schlüssel nicht lesen können,[1] ihre Tätigkeit „für die Alten" einstellen oder davon ausgeschlossen bleiben? **Andererseits**: „Verrostet" sollen die alten Schlüssel sein? O nein! Der Rost sitzt ganz wo anders, der sitzt — doch das darf man nicht sagen. Wer einen Geldschrank öffnen will, muß das „Sesam, öffne dich"-Wort, muß die ganze Konstruktion und die der einzelnen Fächer kennen; wer sich die Schatzschränke alter Kompositionen erschließen will, sollte sich selbst den Schlüssel durch Studium und Übung schmieden! Aber — und da liegt der Haken! Es fehlt den meisten an Zeit und Lust (trotz Gewinn für die formale Bildung — trotz Amtespflicht) und manchmal auch an — Fähigkeit. Eine Menge unangenehmer Erfahrungen, von Komponisten und Verlegern, von Sängern und Dirigenten gemacht, hat allmählich dazu geführt, die alte Notierung in einzelnen oder in allen Punkten zu verlassen. Haller bietet die 2. Auflage seiner herrlichen Motetten, Opus 2, sowie seiner Ursula-Messe, Opus 31, in ganz modernem Gewande. Haberl gab sogar dem Choral im „Römischen Gradualbuch" ein modernisiertes Gewand durch Anwendung des fünflinigen Notensystems, des Violinschlüssels und der Transposition. Das sei hier durchaus nicht gemißbilligt (das Wesentliche: die Noten- und Gruppenformen und erst recht die Choraltonarten sind geblieben); aber was dem Chorale recht ist, sollte billig für die mensurierte Musik nicht bekämpft werden. Wer infolge anderer Gewöhnung die „Alten in Viertelnoten" für eine Profanierung hält oder sich an den vielen Querbalken und Fähnchen stößt, der bedenke doch auch, daß die moderne Notation viel deutlicher ist und den Sängern nicht so leicht zu „Versehen" Anlaß gibt. Der Unterschied zwischen der Viertelnote und der halben im modernen Takt springt mehr in die Augen als der zwischen der halben und der ganzen im Allabrevetakt. Ähnlich ist es mit den Pausen. Die aus gemischten Notenwerten bestehenden Gruppen sind ebenfalls übersichtlicher in der modernen Notation.[1]) Stellen wir uns noch auf einen andern Standpunkt! Wenn Ambros sagt: „Der Gehalt der Ilias bleibt derselbe, ob sie in Majuskeln oder in Kursivschrift, mit oder ohne Akzentuierung aufgezeichnet vorliegt," so läßt sich auf unserm Gebiete ebensowohl sagen: „Der Gehalt der alten Kompositionen bleibt derselbe, ob sie in alten Schlüsseln und im Allabrevetakt oder in den beiden modernen Schlüsseln und dem Vierteltakt aufgezeichnet vorliegen." Wer wäre wohl imstande, zu entscheiden, ob eine vom Chore aufgeführte alte Messe in halben oder Viertelnoten, in vier- oder zweizeiliger Partitur notiert war? Eine gute Aufführung nach moderner Notation (und diese erleichtert jene) ist immerhin besser, als eine mittelmäßige nach dem Allabrevetakt. Die Ausgabe von

[1]) Es sei hier gestattet, ein scherzhaftes Analogon für die ernsthafte Sache anzuführen. In der Komödie „Das weiße Rößl" schickt ein Bergfex seinem Führer einen Zettel mit der schriftlichen Mitteilung, ihn um 4 Uhr zum Aufstieg zu wecken. Der Führer weckt aber erst um sechs Uhr, und als der Bergfex ihn ausschimpft und fragt, ob er den Zettel nicht bekommen habe, antwortet der „pfiffige" Führer: „Jo, kriagt hoab i en schon, oaber i koa jo nit lese!" Wie viele Dirigenten gibt es, die den Palestrina wecken sollen und können auch „den Zettel (die Partitur) nicht lesen!"

[1]) Daß der Alt und der Tenor in den Partituren recht viele Hilfslinien brauchen, erhöht ja weder die Schönheit noch die Deutlichkeit. Die vielen Hilfslinien des Tenor würden ganz wegfallen, wenn man sich für eine dreizeilige Partitur (Sopran und Alt zusammen, Tenor und Baß je eine Zeile) entschließen könnte; muß doch jeder Organist für sein Orgelspiel drei Zeilen lesen können, warum dem Chorregenten weniger zutrauen? Und warum sollte man, um

zehn Messen[1]) Palestrinas von Bäuerle „in moderner Notation unter Zusammenziehung auf zwei Liniensysteme" war nur der letzte konsequente Schritt auf dem Wege der „Herablassung zum Volk." Welche Folgen dieser Schritt bezüglich des Studiums und besonders bezüglich **häufigerer** und **besserer** Aufführungen der betreffenden Messen und Motetten (und das ist doch die Hauptsache) haben wird, bleibt abzuwarten. Auf jeden Fall ist der Klage, die Alten seien wegen der veralteten Notation unsern modernen Chören unzugänglich, nach Beobachtung obiger Forderungen Grund und Boden entzogen. Jetzt also heißt's: „Farbe bekennen!"
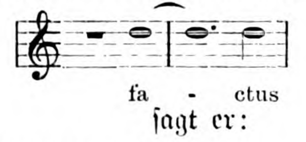
Betrachten wir übrigens einmal die Kehrseite! Wenn manche unserer modernen Kompositionen einmal in vier Notensysteme gesetzt würden, wie öde und trist, wie simpel und stiefmütterlich bedacht würden da vielfach die Systeme der Mittelstimmen aussehen in puncto Melodie sowohl, als in puncto selbständiger, von der Oberstimme unabhängiger Rhythmik!

Ad 4. Wenn auch die Schwierigkeiten bezüglich der Transponierung seitens der Sänger nur eingebildete sind und ihre Aichung auf die absolute Tonhöhe zu den fixen Ideen zu zählen ist, so bleiben die Transponierungsschwierigkeiten für manche Dirigenten bei der Übung am Klavier doch bestehen; daher sollen auch diese aus dem Wege geräumt werden, da man den betreffenden Dirigenten nicht zumuten kann, sich die Blöße des „Nichtkönnens" zu geben.

Ad 5. cf. vorstehende ganze Abhandlung; sind doch in einer Neuausgabe einer alten Messe sämtliche Verstöße gegen die rechte Textunterlage — wie es scheint, ohne Prüfung und Unterscheidung — beibehalten.

Ad 6. Die verlangten Sammelbogen bieten eine bedeutende Erleichterung sowohl für die Sänger als für den Dirigenten, für erstere wegen der Textsprechung, für alle wegen der klaren Übersicht über die einzelnen Melismen.
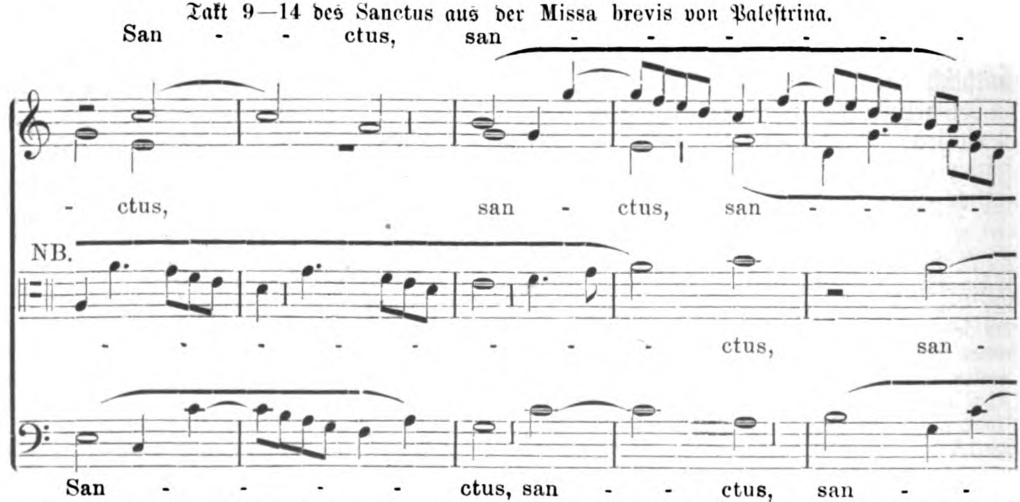
Aus eigener Erfahrung kann die Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit dieser Sammelbogen bestätigt werden; manche Stunde mußte geopfert werden, um dieselben einzutragen und so die Arbeit fünfzigmal zu machen, die der Herausgeber nur einmal hätte zu machen brauchen. — Witt beklagt einmal, daß ein Herausgeber keine Bogen bei den Ligaturen anwendet. Über eine Stelle



sagt er:

das Lesen im Violinschlüssel beibehalten und den Tenor in seiner achtfüßigen Region (statt eine Oktave zu hoch) notieren zu können, warum sollte man ihm nicht den C-Schlüssel (𝄡) im dritten Zwischenraume geben? Also:
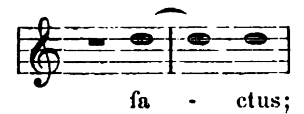
Takt 9—14 des Sanctus aus der Missa brevis von Palestrina.



NB. Der Tenor lese die Noten gerade so wie im Violinschlüssel.

[1]) In kurzer Zeit wird ein Motettenband folgen.

Es scheint ein Druckfehler zu sein und heißen zu sollen:



denn eine Bezeichnung für eine fünf Taktschläge geltende „Ligatur" (diese Bezeichnung Witts ist irrig, da ⊖|⊖ nur die einfache Note ⊨ bedeutet) kannten die Alten nicht.

Ad 7. Da die Metronomzahlen das Maß der Takteinheit noch genauer bezeichnen als die gebräuchlichen Wörter (Moderato, Allegro etc.), da diese Angaben für Studium und Direktion immerhin vor den größten Irrtümern (hier hört man bei der Aufführung einer Palestrinamesse ein solch überhastetes Tempo, daß das Ganze zur Karrikatur wird; dort beliebt man ein so langsames Tempo, daß derselbe Palestrina schleppend und langweilig klingt) schützenden Anhalt bieten. Auch Witt tritt für die metronomischen Angaben ein, ebenso Bewerunge, welcher schreibt: „Wenn solche auch selten buchstäblich beachtet werden mögen, so geben sie doch beim Studium der Partitur wertvolle Fingerzeige für die Auffassung." Andere bekennen ihre Ansicht durch die Tat. Solche Angaben dürften sich empfehlen für die Stellen, die recht häufig eine Modifikation des Tempos mit sich bringen, also der Reihe nach etwa beim Kyrie, Christe, Kyrie, Et in terra, Qui tollis, Cum sancto, Patrem, Et incarnatus est, Et resurrexit, Et in Spiritum, Sanctus, Osanna, Benedictus, Osanna, Agnus Dei, dona nobis. Man hüte sich aber vor jeder Schablone. Hat z. B. das Qui tollis lauter ganze und halbe Noten, so wäre ein recht langsames Tempo, wie es bei einzelnen Messen paßt, gar nicht angebracht. Hat ferner das Et resurrexit lebhafte Viertel- bezw. Achtelbewegung, so schreibe man nicht ein zu schnelles Tempo vor. Hauptgrundsatz muß bleiben: „Nichts darf überhastet, nichts darf schleppend vorgetragen werden!"

Ad 8. Hier sei gewarnt 1) vor dem Zuviel an allerlei Bogen, staccati-Zeichen, an < > für fast jedes Wort, 2) vor der Schablone. Um nur eins anzuführen: Nicht jedes Jesu Christe soll piano oder gar pianissimo klingen und lento gesungen werden. Das Jesu Christe vor dem Cum sancto in der Missa brevis von Palestrina z. B. verträgt ein kleines accel. nach dem breiten Altissimus und ein forsches cresc. bis zum fortissimo, während das Jesu Christe vor Domine Deus in demselben Gloria schon durch die lieblich-zarte Verzierung allein eine entgegengesetzte Vortragsweise verlangt. Bewerunge schreibt: „Dinge, die mehr oder weniger im freien Ermessen des Herausgebers stehen, sind die Anweisungen für den Vortrag. Wir möchten ziemlich reichlichen Anweisungen das Wort reden."

Ad 9. Daß Silben desselben Wortes nicht durch Atmen voneinander getrennt werden dürfen, ist wohl allgemeine Annahme.[1]) Trotzdem sind in einem Neudruck auf 11 Seiten Partitur 14, und in einem andern auf 10 Seiten der Partitur nicht weniger als 30 Atemzeichen vorgeschrieben, durch deren Beachtung Silben desselben Wortes getrennt werden müßten.[2]) — Wenn das an einzelnen Stellen gedruckt dasteht, werden die Sänger es an andern Stellen nach eigenem Belieben so machen. Hört man doch häufig genug, daß, besonders bei Schlußwörtern wie eleison, Amen, excelsis, pacem etc., vor der letzten Silbe im ganzen Chor vollständig abgesetzt und Atem genommen wird, um dann auf der Schlußsilbe mit einem fein gedrillten An- und Abschwellen zu paradieren.[3]) Solches zu verhüten, dazu sollten die Editoren ihr Scherflein beitragen durch Beachtung der neunten Vorschrift.

---

[1]) Innerhalb einer Silbe kann so oft geatmet werden, als die Länge und die rhythmische Gestaltung des Melisma es gestatten bezw. nötig machen.

[2]) Da heißt es dann: re | gina, benedi | ctum, Mari | a, Allelu | ja, an | gelorum, Do | minum, e | a, justificatio | nes, tarda | re, u. s. w. in infini | dumm!

[3]) Natürlich geschieht das meist ohne jeden inneren Grund und nur des äußerlichen Effektes halber. An wenigen Stellen, wie z. B. bei den drei letzten Takten des Kyrie und Gloria der Missa brevis von Palestrina und an ähnlich gebildeten Schlüssen ist ein solches An- und Abschwellen nicht bloß angebracht, sondern notwendig, weil durch die Struktur bedingt.

Ad 10. Hierzu bemerkt Bewerunge: „Sehr willkommen zu heißen sind **einleitende Bemerkungen**, wie sie Quadflieg seiner Ausgabe der **Missa „O quam gloriosum est“** von Vittoria (Verlag Pustet) vorausschickt. Solche analytische Erläuterungen sind recht geeignet, ein tieferes Verständnis der betreffenden Werke zu fördern und eine höhere Wertschätzung derselben herbeizuführen.“

Schlußbetrachtungen.

Wir stehen am Schlusse des ersten Teiles unserer Arbeit.[1]) In seinem Referate zu Nr. 2785 des Cäcilien-Vereins-Katalogs hatte der Unterfertigte eine besondere, weitläufigere Abhandlung über die Textunterlage bei den Alten versprochen. Bewerunge bemerkt dazu: „Wir würden eine solche Abhandlung als ein sehr verdienstvolles und zeitgemäßes Unternehmen begrüßen.“

Hier ist nun die versprochene Abhandlung. Ob es gelungen ist, wichtiges Neues über diesen Punkt zu bringen, mag der Beurteilung der interessierten Leser anheimgegeben werden. Jedenfalls ist das Bekannte in geschlossener, ausführlicher Form und in neuer Beleuchtung dargeboten und mit zahlreichen belehrenden und anregenden Beispielen belegt. Die vielen guten und nachahmenswerten Eigenschaften der klassisch-polyphonen Kirchenmusik seien dem Studium und der Nachahmung (nicht Kopierung!) empfohlen, vor offenbaren Nachlässigkeiten, Mängeln und Fehlern aber sei gewarnt; denn da sind eben auch die Alten keine „gute Gesellschaft“ mehr, wie Witt, der gründliche Kenner und erfahrene Dirigent, dies so oft in seinen Blättern betont hat.

So sei denn diese historisch-kritische, theoretisch-praktische Studie allen Kirchenmusikern, besonders aber den Herausgebern alter Werke, sowie allen Komponisten und Dirigenten gewidmet!

Möge es von der mit Lust und Liebe zur Sache abgefaßten, zeitraubenden Arbeit **nicht** heißen dürfen:

„Das Gute ist nicht neu!
Das Neue ist nicht gut!“

O. A. M. D. G.

Elberfeld, im Dezember 1903.

J. Quadflieg, Rektor,
Mitglied des Referentenkollegiums.

[1]) Der zweite Teil: „**Textunterlage und Textbehandlung bei den Modernen**“ nebst einem Anhang über die musikalische Behandlung des Meßtextes mußte dem folgenden Jahrgange vorbehalten werden.

Johann Ignaz von Felbiger.

Seine Anweisung „Vom Singen“.

ohann Ignaz Melchior von Felbiger[1]) „glänzt als einer der ersten Sterne in den Reihen der Schulmänner, und man begreift einen großen Teil der Entwicklung des Schulwesens in Schlesien und Österreich nicht, ohne die Geschichte seines Lebens zu kennen.[1]) Er wurde

[1]) Literatur: Dr. Fr. Volkmer, Joh. Ign. v. Felbiger und seine Schulreform. Habelschwerdt 1890. — Adelb. Schiel, Ignaz von Felbiger und Ferdinand Kindermann. Ihr Leben und ihre Schriften. 2 Teile. Halle a. d. Saale 1902. — H. Rolfus und A. Pfister, Real-Encyclopädie des Erziehungs- und Unterrichtswesens nach katholischen Principien. I. Bd. Mainz 1863. S. 590—597. — Helfert, Gründung der österreichischen Volksschule. Pest 1860. — Bormann, die Berliner Realschule und die katholischen Schulen Schlesiens und Österreichs. Berlin 1854. — F. Rulf, Maria Theresia und die österreichische Volksschule. Prag 1883. — L. Kellner, Geschichte der Erziehung. 3. Aufl. Essen 1880. II. 40 ff. — Wiedemann, Pädagogische Bedeutung des Abtes Ignaz von Felbiger. Plauen i. V. 1890. Lehmann, Publikationen aus Königl. Preuß. Staatsarchiven. Leipzig 1883. IV. — W. Rein, Encyklopäd. Handbuch der Pädagogik. Langensalza 1897. — Allgemeine deutsche Biographie. Auf Veranlassung S. M. des Königs von Bayern herausgegeben durch die historische Kommission bei der Kgl. Akademie der Wissenschaften. Bd. VI. Leipzig 1877. — Pädagogisches Jahrbuch der Wiener pädagogischen Gesellschaft. Redigiert von Huber, 1888. Artikel über Felbiger von Janotta.

[1]) Rolfus und Pfister a. a. O. I. 590.



am 6. Januar 1724 in Großglogau geboren und „zeichnete sich frühzeitig durch Wißbegierde und geistige Strebsamkeit aus.“ Im Jahre 1746 trat er in das fürstliche Stift „Canonicorum regularium ordinis S. Augustini Congregationis Lateranensis Unserer lieben Frau zu Sagan“ ein, legte im Jahre 1747 die feierlichen Gelübde ab und empfing Ostern 1748 die hl. Priesterweihe. „Felbigers klarer Verstand, sein umfassendes Wissen und seine nie erlahmende Tatkraft lenkten die Augen der Oberen auf ihn, so daß er bald Sekretär des Abtes und in allen wichtigen Angelegenheiten dessen Ratgeber wurde.“[1]) Im Jahre 1758 verlieh ihm König Friedrich II. von Preußen auf die Empfehlung von Schlabrendorff, der preußischer Etatsminister für Schlesien war, die Saganer Prälatur.[2]) Mit diesem Amte war die Aufsicht über die Schulen der Stadt und mehrerer zu dieser gehörigen Dörfer verbunden. Das niedere Schulwesen Schlesiens befand sich damals in einem kläglichen Zustande. Es fehlte vor allem an Schulen und Lehrern, „von denen die Jugend eine Unterweisung zu erwarten hätte. Woher es denn auch kommet, daß diese wie das Vieh aufwächset und weiter kein Christentum als ein Pater noster und ein Ave Maria kennet, die deutsche Sprache aber gar nicht erlernet.“[3]) Durch sein Amt veranlaßt, „widmete sich Felbiger mit regstem Eifer der Verbesserung des Schulwesens in seinem zunächstliegenden Wirkungskreise, sodann aber auch der Hebung des Unterrichtes und der Erziehung in ganz Schlesien. Um auf diesem Gebiete aus eigener Anschauung Erfahrungen zu sammeln, reiste er 1762 nach Berlin, besuchte hier mit einem ihn begleitenden, gleichgesinnten Freunde Namens Sucher die unter Hecker aufblühende Realschule, das Seminar und andere Anstalten und lernte hier auch die Literal- oder Tabellen-Methode des Lehrers Hähn (gest. 1789) kennen. Sie bestand wesentlich darin, daß diejenigen Materien, welche die Kinder lernen sollten, Sätze aus dem Katechismus, Sentenzen, Sprichwörter, Kapitel aus den Realien ꝛc. an die Schultafel, meistens schon während des Unterrichtes, geschrieben wurden, aber stets nur mit den Anfangsbuchstaben der einzelnen Wörter. Während des Anschreibens der Anfangsbuchstaben sagte der Lehrer die damit bezeichneten Wörter laut vor, die Schüler sprachen sie laut nach und prägten sich dadurch die Sache ein. War der Stoff umfangreicher, z. B. ein Abschnitt aus der Religionslehre, so brachte man ihn in die Form von Tabellen,[1]) immer aber wieder mit den Anfangsbuchstaben der einzelnen Wörter und ließ somit die besonderen Haupt- und Unterabteilungen sichtbar vor den Kindern entstehen. Wenn auch das Auswendiglernen auf diesem Wege angenehmer und leichter gemacht wurde, so blieb das Verfahren im ganzen doch ein rein mechanisches und die geistige Anregung nur äußerlich. Felbiger kam auch von der Bewunderung dieses Verfahrens, welches eher den Namen Manier als Methode verdiente, im spätern praktischen Leben zurück.“[2])

Im Jahre 1768 veröffentlichte der rastlos tätige Abt in dem Schulverlag zu Sagan sein Hauptwerk: „Eigenschaften, Wissenschaften und Bezeigen rechtschaffener Schulleute.“ „Dieses Werk ist die erste umfassende Volksschulkunde, welche in deutscher Sprache erschienen ist, und hat im I., II. und IV. Hauptstück einen bleibenden Wert, während die spezielle Methodik ein mehr schulgeschichtliches Interesse bietet. Die Anerkennung darf man Felbiger nicht versagen, daß er besonders durch dieses Werk für die Schulpädagogik der folgenden Zeit bahnbrechend gewesen ist. Manche späteren pädagogischen Schriftsteller haben dasselbe weidlich ausgebeutet, jedoch häufig vergessen, die Quelle anzugeben, aus welcher sie das Beste geschöpft haben.“[3])

---

[1]) Schiel a. a. O. I. 4.

[2]) Adalb. Schiel, Felbiger und Schlabrendorff. Zeitschrift für Erziehung und Unterricht. Düsseldorf 1903. S. 98—105.

[3]) Lehmann a. a. O. IV. Urkunde 177, S. 182

---

[1]) Die „Tabellarmethode“ nannte man auch nach Felbigers Wirkungsorte die „Sagansche Methode“.

[2]) Wetzer und Weltes Kirchenlexikon. 2. Aufl. IV. Bd. Freiburg 1886. Sp. 1299 ff.

[3]) Panholzer, Felbigers Methodenbuch. Freiburg 1892. S. 55.

„In den Schulen selbst arbeitete Felbiger zunächst dem bisher üblichen Einzelunterrichte entgegen und suchte die Lehrer dahin zu führen, daß sie je nach dem Alter und den Fortschritten der Kinder Klassen oder Abteilungen schufen und diese gemeinsam unterrichteten. Besondere Aufmerksamkeit widmete er dem Religionsunterrichte; er verfaßte den berühmt gewordenen Saganschen Katechismus und hielt die jungen Kleriker und Lehrer an, sich mit der katechetischen Methode bekannt zu machen und diese in Anwendung zu bringen. Ihm selbst kam schon der Gedanke, daß sich das Schreiben mit dem Leseunterrichte in Beziehung bringen und gleichzeitig lehren lasse, und um dem Buchstabieren und den Leseübungen ihre einschläfernde Eintönigkeit zu nehmen, führte er das Chorsprechen und Chorlesen ein. Felbigers kinderfreundlicher Geist strebte auch nach einer milderen, humaneren Disziplin, als bisher zum Schrecken der Jugend üblich war; die gesamte Schulordnung förderte und erleichterte er durch Anwendung des Taktes und einzelner Kommandowörter." [1])

Im Jahre 1772 erschien zu „Bamberg und Wirzburg in der Göbhardtischen Buchhandlung" eine neue Ausgabe von Felbigers Hauptwerk mit dem Titel: „Franz Ignaz von Felbiger, Abten und Prälaten des Fürstl. Stift Canonicor. Regul. Ord. S. August. Congreg. Lateran. bey unser lieben Frauen zu Sagan usw. Erz=Priestern des Saganischen Creyses, Eigenschaften, Wissenschaften und Bezeigen rechtschaffener Schulleute, um nach dem in Schlesien für die Römischkatholischen bekannt gemachten Kgl. General=Landschulreglement in den Trivialschulen der Städte, und auf dem Lande der Jugend nützlichen Unterricht zu geben. Nebst einer Vorrede, von den Absichten, und einer ausführlichen Tabelle von dem Inhalte dieses Buches samt 2 Kupfern." Das erste Bild des 568 Seiten umfassenden Buches zeigt Felbiger in Abtskleidung mit der Abtskette. Die Unterschrift lautet: „Jonnes Ignatius de Felbiger. Principalis Ecclesiæ Collegiatæ Can. Regul. S. August. Congreg. Lateran. ad B. V. Saganensis. Abbas in Spiritualibus Episcopo Principalis Commissarius Glogauiensis Archidiaconatus Scholarum Inspector et Circuli Saganensis Archipresbyter." — Das Motto dieses Buches ist den „Brandenburgischen Denkwürdigkeiten in dem Leben König Friedrich Wilhelms" entnommen und lautet: „Einem Gesetzgeber ist keine Sorgfalt anständiger als diejenige, die er für die Erziehung der Jugend trägt. In einem noch zarten Alter sind diese jungen Pflanzen geschickt, alle Arten von Eindrücken anzunehmen. Flößt man ihnen Liebe zur Tugend und zum Vaterlande ein, so werden gute Bürger aus ihnen, und gute Bürger sind die äußerste Schutzwehr der Staaten. Verdienen Fürsten unser Lob, die ihre Völker mit Gerechtigkeit regieren, so gebühret jenen unsere Liebe, welche ihre Sorgfalt bis auf die Nachkommen erstrecken." — Das dritte Hauptstück von dem in Rede stehenden Hauptwerke Felbigers trägt die Überschrift: „Von dem Bezeigen eines Schulmeisters in seinem Amte." Der seeleneifrige Prälat handelt daselbst im „§ 2. Vom Singen." Viele von den dort niedergeschriebenen Gedanken verdienen auch heute noch alle Beachtung, und da zugleich der ganze Paragraph von historischem Interesse ist, so mag derselbe hier wörtlich folgen:

§ 2. Vom Singen.

„An vielen Orten wird dieser Theil des Gottesdienstes, leyder! allzusehr vernachläßiget, oder doch so getrieben, daß nicht viel Frucht davon zu hoffen ist. Der Apostel ermahnet darzu seine Epheser und Colosser, letztere zwar mit folgenden Worten: Lehret und ermahnet euch selbst in aller Weißheit, mit Psalmen und Lobgesängen, und geistlichen Liedern, und singet Gott mit Danksagung in eurem Herzen. Coloss. 3. v. 16. Es fehlet wohl nicht an Liedern, die mit vieler Weißheit und Salbung abgefasset, daher auch so wohl zum Lehren, als Ermahnen, und Danksagen gar geschickt sind; aber in der Art, sie zu singen, fehlet es. Ja, an vielen Orten brauchet man wohl dergleichen gar nicht einmal, man glaubet Gott mehr zu ehren, wenn man blos figurirte Musik in der Kirche auf=

[1]) Wetzer und Welte a. a. O. IV. 1300.

führet, obwohl dadurch schwerlich jemand nur zu einem guten Gedanken erwecket wird, wie beym Singen doch häufig geschieht."

Die Schulmeister haben an der Vernachläßigung dieser Art von Gottesdienst auf den Dörfern gewiß die meiste Schuld. Viele, die etwas Musik verstehen, schämen sich beynahe, ein geistliches Lied in der Kirche zu singen, sie suchen sich durch andere musikalische Gesänge zu zeigen, dabey sie ihre Stimme allein hören lassen; sie füllen die Gotteshäuser mit Tönen, die manchmal noch ziemlich angenehm, größtentheils aber auch sehr übel klingen, allein, das Hertz der Zuhörenden rühren sie gewiß niemals. Ist denn die Kirche eine Schaubühne, auf der die Schulmeister ihre Stimmen, oder andere Musikanten ihre Geschicklichkeit auf allerley Instrumenten angenehm und künstlich zu spielen, der Bewunderung und dem Beyfalle der Zuhörer darstellen sollen? Gewißlich, nichts ist ungeschicklicher als dieses. Wer wird durch diese Musik wohl belehret, oder ermahnet, wie der Apostel will, daß es durch Gesänge geschehen soll? Gesetzt: das, was gesungen oder musiciert wird, hätte die letzte Eigenschaft an sich, deren der Apostel gedenket, das ist, es wären Danksagungen gegen Gott; gehen sie aber von Herzen, und zu Herzen? Ich zweifle, oder ich bin vielmehr des Gegentheils gewiß, wenigstens nach dem zu reden, was am meisten geschieht; das Gemüthe des Schulmeisters und der Musikanten ist sehr selten oder niemals auf das gerichtet, was gesungen, oder musiciret wird, sie sind nur darauf bedacht, sich hören zu lassen, und etwas Schönes aufzuführen, sie bedenken aber nicht, daß dieß gar nicht schön, und dem Endzwecke gemäß sey, weßhalben man in die Kirche geht. Man soll nämlich in die Kirche gehen, nicht, um schöne Töne zu hören, sondern um sein Gemüth zu Gott zu erheben, Gott seine Noth zu klagen, von ihm Wohlthaten, und Vergebung seiner Sünden zu erbitten, die heiligen Sakramente zu empfangen, den heiligsten Geheimnissen beyzuwohnen: zu allem disem trägt die figurirte Musik gewiß nichts bey; sie zieht so gar die Aufmerksamkeit der Liebhaber auf sich, und folglich von Gott ab, und hindert also, daß man in der Kirche nicht thut, was man daselbst thun soll.

Wenn ja noch in Dörfern von Schulmeistern erbauliche Lieder gesungen werden, so pflegen die allermeisten so undeutlich die Wörter auszusprechen, sie so zu verzerren, daß man mit der größten Achtsamkeit wenig oder gar nichts von dem, was gesungen wird, ersieht. Wie kann mit so einem Gesange das Hertz gerühret, und folglich der Endzweck erreichet werden, den Paulus beym Singen vor Augen zu haben befiehlt.

Die Gewohnheit der Schulmeister, allein zu singen, ist Schuld daran, daß viel gar unterlassen, die Jugend zum Singen anzuführen; indessen ist zu wünschen, daß man die lobenswürdige, und von Alters gewöhnliche Weise in der Kirche gemeinschaftlich zu singen, wieder einführe, und zum Ende auch die Jugend darzu unterrichte. Was ein Schulmeister dabey zu thun hat, besteht in folgenden Stücken: Er lehre sie keine andere Lieder, als deren Weise er selbst recht kann; er lehre sie die Lieder zuerst, die am öftersten gesungen werden; die, welche fromme Aeltern mit den Ihrigen etwann des Morgens und Abends oder sonst singen,[1]) mache er ihnen bekannt; er lehre sie die welche man in der Kirche vor und nach der Predigt, und der christlichen Lehre, bey öffentlichen Umgängen, bey Begräbnissen, brauchet. An Orten, wo die löbliche Gewohnheit ist, die auf gewisse Zeiten eingerichteten Lieder zu dergleichen Zeiten wirklich zu singen, lehre er sie solche etwas zuvor, damit sie selbe bereits können, wenn die Zeit heran kömmt, da man sie zu singen gewohnt ist. Wenn er das Singen lehret, so singe er langsam, deutlich, und tactmäßig die erste Strophe vor; ist sie zu lang, so nehme er einen Vers nach dem andern, und lasse allemal, was er vorgesungen hat, die Kinder wiederholen, er

[1]) „Zu Gottes Ehre singen und der Heiligen, als es von allem cristenlichen Volcke in den Kirchen geschiecht und an den Suntagen und Fyertagen Nachmittags von den erbarn Haußvettern sammt iren Kindern und dem Haußgesint, das ist sunderlich wolgetan und stimmt frohlich das Herz, und ein frohlich Herze hat Gott lib." Ein cristlich ermanung zum frumen leben. Mainz 1509.
K. W.



„In den Schul[...]e Stimme. Er ge-
Felbiger zunächst de[...]aß sie sich ihres Ge-
Einzelunterrichte ent[...]t, wenn sie damit
Lehrer dahin zu fü[...] geht es auch an, daß
dem Alter und [...] lernen.
Kinder Klassen [...]in diesem Falle mit dem
und diese gem[...]es wie mit anderen Din-
sondere [...]man auswendig lernen läßt.
Reli[...]Die beste Art, das Singen in Schu-
len recht zu treiben, ist folgende

a) Man nehme alle vierzehn Tage ein Lied, davon eine oder zwo Strophen beym Anfange, andere beym Schlusse der Vormittagsschule gesungen werden; ein anderes wird zur Nachmittagsschule genommen.

b) Einer von den Schülern, die am fertigsten lesen, nimmt, wenn mit Singen soll angefangen werden, das Gesangbuch, und liest einen Vers langsam und deutlich vor; z. E. Ihr Menschen, die ihr lebet. Dieser Vers wird so gleich, wenn die Kinder die Melodey noch nicht können, von dem Schulmeister gesungen, ist ihnen die Melodey schon bekannt, so giebt der Schulmeister nur den Ton an; mit Endigung des Verses wird mit Singen inne gehalten, damit der vorlesende Schüler den folgenden Vers vorlesen kann; z. E. und glücklich wünscht zu seyn. Dieser wird wie der erste gesungen, und so weiter fortgefahren.

c) Beym Singen kann auch der Schulmeister abwechseln lassen; z. E. einen Vers von allen Kindern, einen andern von einigen, endlich auch den folgenden von einem einzelnen Schüler singen lassen; durch welche Abwechselung die Melodey sehr leicht kann beygebracht werden.

d) Die Schüler müssen so leise als möglich singen: dadurch bemerken sie die Stimme des Lehrers besser, dieser aber kann die Abweichung, welche ein Kind von der Melodey machet, desto leichter gewahr nehmen; zugleich ist das Leisesingen das beste Mittel, die Reinigkeit der Stimme zu verschaffen.

Er muß also nicht zugeben, daß die Kinder aus vollem Halse, mit Anwendung aller Kräfte, schreyen; er muß sie erinnern, deutlich und langsam zu singen, alle Wörter richtig auszusprechen, sie nicht abzukürzen, oder sonst zu verstümmeln; er ermahne sie, auf das Acht zu geben, was sie singen, darüber nachzudenken, die frommen Empfindungen, die im Liede stecken, selbst zu fühlen, und die Gesinnungen zu haben, die der Text mit sich bringt. Diesen Zweck desto besser zu erlangen, wäre es gut, wenn ein lehrreiches Lied durchkatechetisiret würde.

Mit dem Singen, wenn nicht etwann ein neues Lied gelernet wird, muß in der Schule nicht zu viel Zeit verzehret werden; zwo oder drey der am meisten rührenden Strophen zum Anfange, und so viel am Ende der Schule, sind genug; nur muß nicht immer ein Lied gesungen, sondern abgewechselt werden, damit die Kinder nach und nach alle in der Kirche gebräuchliche Melodeyen lernen.

Endlich muß der Schulmeister die Kinder anhalten, in der Kirche die daselbst gebräuchlichen Lieder, besonders vor- und nach der Predigt, und der christlichen Lehre mit gebührendem Anstande, und auf eine erbauliche Art mit zu singen. Man hat nicht allein dafür gesorget, daß für alle hohe Festtage, die das Jahr hindurch in der Kirche vorfallen, schickliche Lieder möchten zu haben seyn, sondern man hat auch in nachstehenden tabellarischen Aufsatze Schulmeistern gezeiget, wie sie sich beym Singen verhalten müssen, um es dem Endzwecke gemäß zu thun, den wir oben aus einer Stelle des heiligen Pauli bekannt und erinnerlich gemacht haben.

Tabelle,
über das, was beym Liedersingen zu beobachten ist.

Beschreibung.

Lieder, dergleichen in Kirchen, und bey Privatandachten gesungen werden, bestehen aus einem mehr natürlichen, als künstlichen Gesange, der seinen Gang so wohl im Auf- als Absteigen mehrenteils nach Secunden, Tertien, und Quarten, selten nach Quinten, niemals aber nach Sexten eingerichtet hat.

I. Beym Singen selbst sind nachfolgende Regeln zu beobachten: Man muß Kirchenlieder singen,

a) langsam und deutlich, damit jedermann, was gesungen wird, wohl vernehmen, und sich daraus erbauen könne;
b) ohne alle so genannte Manieren, das ist ohne Vorschlägel, Triller und Laufer, damit niemand von den Mitsingenden in dem natürlichen Gesange irre werde;
c) nicht zu hoch, nicht zu tief, damit niemand von den Mitsingenden bemüßiget werde, stille zu seyn;
d) in einem Mitteltone, das ist, in einem solchen, wo man in den Schranken einer Oktave, (denn Lieder bleiben gemeiniglich in diesen Schranken) ohne Beschwerde der Brust steigen und fallen kann;
e) man muß nicht schreyen, oder die Brust sehr anstrengen, sondern vielmehr leise, doch laut und vernehmlich genug singen.

II. Das Orgelspielen wird beym Singen der Lieder besonders in der Kirche, gebrauchet.

Dabey ist zu merken:

a) Beym Anfange der Lieder.

1. Die Orgel muß etwas präludiren, und endlich in den Anfang des Liedes gehörig einfallen.
2. Der Organist muß mit der rechten Hand so viel als Noten zu zwey oder drey Worten gehören, ohne Baß spielen, damit die Singenden besser vernehmen können, was für ein Lied angefangen werde, und was es für einen Ton habe.
3. Die Orgel muß nicht durch die Stärke ihres Schalles die Stimme überschreyen, und folglich hindern, daß der Text verstanden werde; der Organist muß durch den Gebrauch der Züge sie nach Notdurft zu mäßigen wissen.

b) Bei der Pause.

1. Diese kömmt am Ende eines jeden Reimes oder Verses vor, da wird nach der Cadenz mit der linken Hand auf dem Basse etwas ausgehalten, dann aber wird erst der folgende Reim gespielet.
2. Beim Ende ert also, daß man in andere sagen̈t, was man daselbst Liedes, geschie wird daselbst Dörfern von Schulhalten. er gesungen wer-

c) Noch ist zu merke rmeisten so un- Ton in der rechten Hä rechen, sie so Gesang anfangen und rößten müsse, und daß folglich die M von stimmen nur unter dem Gesange anzubringen sind."

Recht tatkräftige Unterstützung in seinen pädagogischen Bestrebungen empfing Abt Felbiger von seinem bedeutsamsten Anhänger Ferdinand Kindermann (1740—1801), Pfarrer zu Kaplitz in Böhmen,[1] der ganz besonders den Kirchen- und Volksgesang pflegte und sich so große Verdienste um die Bildung des Volkes erwarb, daß die Kaiserin Maria Theresia im Jahre 1777 den bescheidenen Priester mit dem bezeichnenden Prädikate eines „Ritter von Schulstein" in den Adelstand erhob und ihm die Kapitular-Dechantei der Kollegiatkirche und Königl. Landkapelle bei Allerheiligen ob dem Prager Schlosse und die infulierte Abtei von Petur in Ungarn verlieh. — „Solange Maria Theresia lebte, fanden Felbigers Bemühungen stets warme Unterstützung, und sie hegte den Wunsch, den verdienstvollen Mann ganz zu besitzen. Auf besondern Antrag entließ denn auch der König den Abt aus dem Untertanenverbande, und die Kaiserin ernannte ihn hiernach zum Propste in Preßburg. Nach dem Tode Maria Theresias (1780) gingen jedoch der Einfluß und die Wirksamkeit Felbigers allmählich zu Ende. Kaiser Joseph II. schenkte ihm kein Vertrauen und hatte für dessen stilles Wirken auf dem Boden kirchlicher Anschauung und Lebensauffassung keinen Sinn; er wünschte rasche Fortschritte zur Aufklärung. Felbiger erfuhr sogar manche Zurücksetzung, blieb aber doch seinem bisherigen Streben getreu bis zum Tode, welcher am 17. Mai 1788 erfolgte. Immer bleibt ihm das große Verdienst, in einer Zeit seichter Aufklärung den Begriff christlicher Erziehung unwandelbar hochgehalten und auf diesem Grunde wesentliche Verbesse-

[1]) Rolfus und Pfister a. a. O. II. 597 ff.



rungen des Schul- und Erziehungswesens in weiteren Kreisen angebahnt zu haben."[1]) — „Felbiger hat sich sehr große Verdienste hinsichtlich der Verbesserung des deutschen katholischen Schulwesens in Schlesien und Österreich erworben, und es muß ihm namentlich nachgerühmt werden, daß er der Schule eine würdigere Stellung im Staate errungen und an ihrem christlichen Charakter festgehalten hat. Bedenkt man überdies, mit welcher Zeit und mit welchen Zuständen er es zu tun hatte, dann wird man genötigt einzugestehen, daß er Großes vollbracht und auf den Dank der Nachwelt gerechte Ansprüche hat."[2]) — Der bekannte Pädagog und Seminardirektor J. Kehrein[3])

[1]) Wetzer und Welte a. a. O. IV. 1301.

[2]) Rolfus und Pfister a. a. O. I. 597.

[3]) Siehe dessen Lebensbeschreibung nebst Bildnis und Faksimile seiner Handschrift im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1901, S. 107 ff.

faßt sein Urteil über Felbiger in folgenden Worten kurz zusammen: „Eins der größten Verdienste Felbigers besteht darin, daß er in der Zeit der Aufklärung bei all seinen Verbesserungen die Fahne der christlichen Volksschule fest- und hochhielt."[1]) — Helfert (s. o.) schließt sein wohlbegründetes Urteil über Abt Felbiger und Pfarrer Kindermann mit folgenden Worten ab, welche auch zugleich diesen kleinen Beitrag beschließen mögen: „Felbiger und Kindermann stehen so hervorragend da, daß alle andern Schulmänner jener Zeit, wie groß auch die Verdienste, wie reich auch die Erfolge einzelner aus ihnen gewesen sein mochten, doch nur in weitem Abstande hinter diesen beiden Koryphäen angereiht werden können."

Montabaur. K. Walter.

[1]) Kehreins Überblick der Geschichte der Erziehung und des Unterrichts. 9. Aufl. v. Dr. Johs. Kayser. Paderborn 1890. S. 261.



Kritiken und Referate.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Herausgegeben von der musikgeschichtlichen Kommission unter Leitung des wirkl. Geh. Rates Dr. theol. und phil. Freiherrn von Liliencron. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Dieses großartige Unternehmen wurde im Jahre 1892 auf Anregung des inzwischen verstorbenen Professors Philipp Spitta durch eine von der Königl. Preußischen Regierung berufene Kommission ins Leben gerufen zu dem Zwecke, die mehr oder minder verschollenen bedeutenden Werke kirchlicher und profaner Tonkunst namentlich aus der Zeit vom 16.—18. Jahrhundert dem Publikum wieder zugänglich zu machen. Indes wollte die Sache anfangs nicht recht in Fluß kommen, bis endlich 1901 eine durchgreifende Reorganisation den diesbezüglichen Bestrebungen gleichsam frische Lebenskraft einhauchte. Seitdem folgte in rascher Reihenfolge eine Publikation der andern, so daß gegenwärtig 10 stattliche Bände in Großfolio vorliegen, in deren Redaktion sich verschiedene Musikgelehrte teilten und denen die weltbekannte Verlagsfirma Breitkopf & Härtel in Leipzig eine glänzende, wahrhaft monumentale Ausstattung angedeihen ließ.

Die ersterschienenen zwei Bände, nämlich I. Samuel Scheidts „Tabulatura nova", herausgegeben von Dr. Max Seiffert, und II. Hans Leo Haßlers Werke 1. Band „Cantiones sacræ", herausgegeben von Hermann Gehrmann, sind bereits im K. M. Jahrbuch 1896 S. 128 f. besprochen worden; wir beginnen demnach unser Referat mit dem III. Bande.

III. Band. Franz Tunders Gesangswerke. Solokantaten und Chorwerke mit Instrumentalbegleitung. Herausgegeben von Max Seiffert. 1900. — XI und 159 Seiten.

„Unter den mannigfaltigen Fäden, die zur Bildung der Bach'schen Kirchenkantate geführt haben, zählen diejenigen zu den wichtigsten, die bis in die Werke Buxtehudes, des Begründers der „Lübeckischen Abendmusiken", hineinlaufen. Daß sie aber noch weiter bis zu Buxtehudes Schwiegervater und Amtsvorgänger, unserm Tunder*), zurückreichen — diese geschichtliche Erkenntnis wird die Musikforschung als wichtiges Resultat der Neuausgabe betrachten dürfen" (S. V.).

„Mit seinen Kompositionen ist es Tunder wie vielen seiner Kunstgenossen namentlich in Norddeutschland ergangen, die im Dienste der Kirche fort und fort schufen, ohne daß sie auf eine Verbreitung ihrer Werke durch den Druck hoffen konnten. Sie mußten sich an der Zufriedenheit der Obrigkeit und an dem Ruhm ihres Namens genügen lassen. So hinderte nichts die unbarmherzige Tilgung ihres Nachgedächtnisses durch den Wechsel der Zeiten. Aber auch zu Lebzeiten Tunders scheinen seine Schöpfungen nicht weit über das Weichbild der Stadt Lübeck nach Deutschland hinein gedrungen zu sein" (S. VI.). Der einzige Ort, wo sich die Gesangswerke Tunders in größerer Anzahl erhalten haben, ist die Bibliothek von Upsala. Das mag auf den ersten Blick sonderbar erscheinen; der Herausgeber erbringt aber den Beweis dafür. Wie in Dänemark König Christian IV. selbst die Pflege internationalen Musikbetriebes nach Kräften förderte, so geschah dies in Schweden durch die Familie Düben, zunächst durch den Kapellmeister Gustav Düben, der nicht nur als Komponist, sondern auch als Sammler eine sehr rege Tätigkeit entfaltete und gerade in letzterer Eigenschaft sich um die Musikforschung, speziell um die deutsche, hervorragend verdient gemacht hat (VI.). Dem Sammelfleiße dieses bis jetzt wohl selten genannten Mannes ist es zu verdanken, daß die Gesangswerke Tunders mit Instrumentalbegleitung hier im Neudruck veröffentlicht werden konnten. Es geschah das genau nach den Abschriften, welche der genannte

*) Franz Tunder, ein angesehener Orgelvirtuos, geboren 1614, gestorben 1667 als Organist der Marienkirche zu Lübeck, war der Vorgänger und Schwiegervater von Dietrich Buxtehude und hatte seine Ausbildung durch Frescobaldi in Rom erhalten. (Riemann, Musik-Lexikon, 5. Aufl.)

Düben in den Jahren 1663—1667 gefertigt hat, und zwar mit all dem Aufwand von Sorgsamkeit, wie sie einer musikhistorisch bedeutsamen Publikation gebührt.

Gehen wir auf den eigentlichen Inhalt des Bandes ein, so finden wir im ganzen 17 teils größere teils kleinere Gesangswerke, nämlich 3 Soli für Baß (Salve cœlestis Pater;*) O Jesu dulcissime; Da mihi, Domine, sedium tuarum assistricem sapientiam), 1 Solo für Alt (Salve mi Jesu,**) 4 Soli für Sopran (Aria: Ein kleines Kindelein; Ach Herr, laß deine lieben Engelein; Wachet auf! ruft uns die Stimme; An Wasserflüssen Babylon); ferner ein Duett für 2 Bässe (Herr, nun lässest du deinen Diener), ein Konzert für 2 Soprane und Baß (Psalm Nisi Dominus vollständig samt Doxologie), 2 fünfstimmige Psalmen („Dominus illuminatio mea" und „Nisi Dominus"; von jenem nur die ersten 6 Verse, der letztere vollständig mit Doxologie); ein fünfstimmiges „Hosianna" dem Sohne David***) und ein fünfstimmiges „Streuet mit Palmen", endlich 3 Choralkantaten zu 5, 6 und 4 Stimmen. Als „Anfang" hat der Herausgeber eine kurze „Sinfonia à 7 viole" beigefügt, die ebenfalls eine Komposition unseres Tunder ist.

Wie diese kurze Übersicht zeigt, handelt es sich hier ausschließlich um Gesangswerke, die für den Gottesdienst der protestantischen Konfession geschaffen wurden und auch nur für diesen geeignet sind. Mit dieser Behauptung stellen wir aber weder die große musikgeschichtliche Bedeutung noch den tatsächlich hohen Wert der hier publizierten Kompositionen irgendwie in Frage; im Gegenteile zollen wir dem verdienstvollen Herausgeber aufrichtigen Dank.

*) Der Text ist eine Umbildung unseres Salve Regina: „Salve cœlestis pater misericordiæ, vita . . . Eia ergo liberator noster . . . et Jesum filium tuum nobis . . . o clemens, o pie, o dulcis pater, cœlestis pater misericordiæ".

**) Ebenfalls eine Umbildung unseres Salve Regina: „Salve mi Jesu, pater misericordiæ, vita . . . Eia ergo, advocatus noster . . . et pacem tuam nostris temporibus concede, o clemens, o pie, o dulcis Jesu Christe, o pax vera Jesu".

***) Unter dem ursprünglichen deutschen Texte findet sich ein lateinischer beigefügt, der mit den Worten beginnt: „Jubilate et exultate, vivat Rex Carolus", und einen Geburtstags-Glückwunsch darstellt. Vielleicht schließt Dr. Seiffert nicht unrichtig, wenn er annimmt, Düben habe 1664 einige Zeit in Hamburg verweilt und nach seiner Rückkehr nicht mehr Muße gefunden, zum Geburtstage des Königs (Karl XI.) eine eigene Musik zu komponieren; so habe er zu der mitgebrachten fremden gegriffen und dieser einfach den neuen Text untergelegt.

IV. Band. Johann Kuhnaus Klavierwerke. Herausgegeben von Karl Päsler. 1901. — XXXVI und 177 Seiten.

Am 6. April 1660 in dem „Zinnberg-Städtchen Geysingen" am Erzgebirge geboren, begann Johann Kuhnau frühzeitig unter Leitung bewährter und berühmter Männer seine musikalischen Studien, daneben und auch nach ihrem Abschluß auf gediegene wissenschaftliche Ausbildung bedacht, erwarb er sich bei unermüdlichem Eifer und großer Begabung in Sprachen (Italienisch, Französisch, Hebräisch, Griechisch und Latein), Mathematik, Rechtskunde und Musikwissenschaft solch gründliche Kenntnisse, daß ihn allein schon sein Bildungsgrad weit über seine Berufsgenossen erhebt. Seit 1684 Organist an der Thomaskirche in Leipzig, seit 1701 Thomaskantor und Universitätsmusikdirektor, fand er neben seinem Dienste Zeit, um als Musikschriftsteller sich zu betätigen (stark satirisch, witzig, zuweilen geschwätzig), Übersetzungen italienischer und französischer Werke zu liefern, ja auch als Advokat sich beliebt zu machen. Am 21. Dezember 1688 verteidigte er öffentlich seine Dissertationsschrift „De Juribus circa Musicos Ecclesiasticos"; den Titel „Jur. Pract." legt er sich aber erst 1696 (in der Vorrede zu „Frische Klavierfrüchte") bei. Er starb am 5. Juni 1722 in Leipzig, bis zu seinem Tode in Amt und Würden,*) eine hochgeachtete Persönlichkeit. Sein satirischer Musikroman „Der Musikalische Quack-Salber" (1700) ist 1899 bei Lehr in Berlin neu aufgelegt worden (S. V. Anm. 1).

Kuhnau teilte mit vielen andern bedeutenden Talenten das Geschick, den wohlverdienten eigenen Ruhm mehr oder minder an andere, noch größere Geister abtreten zu müssen — und ob auch sein Name niemals gänzlich in Vergessenheit geriet, so erblich doch vor dem Glanze von Händel und Bach auch sein Stern und fanden seine Kompositionen schon nach verhältnismäßig wenigen Jahren soviel wie keine Beachtung mehr. Erst der allerjüngsten Zeit war es vorbehalten, die Bedeutung Kuhnaus wieder ins rechte Licht zu setzen: es sind der Franzose Farrenc, der Engländer Shedlock und die deutschen Professoren Spitta († 1894) und Seiffert, welche teils durch neue Ausgaben seiner Werke teils durch eingehende Studien seinen Ruhm aufs neue begründet haben.

Als Komponist war Kuhnau ziemlich fruchtbar. In seinen Kirchenkantaten sowie

*) Sein unmittelbarer Nachfolger als Kantor der Thomasschule zu Leipzig war bekanntlich J. Seb. Bach.

in der Markus-Passion hat er Tüchtiges geleistet, ebenso verstand er sich sehr wohl auf den Motettenstil des 17. Jahrhunderts, einen freien, konzertierenden Kirchenstil; für Orgel scheint er wenig komponiert zu haben. Seine Hauptbedeutung liegt auf dem Gebiete der Klavier-Musik: ist er ja der Schöpfer der deutschen Klaviersonate, der erste Deutsche, der die italienische Kammersonate auf das Klavier allein übertrug. Dieser Umstand allein läßt es uns nicht nur begreiflich, sondern dankenswert erscheinen, daß der Herausgeber dieses Bandes gerade „Kuhnaus Klavierwerke" in neuer Ausgabe vorlegt. Es sind deren vier:

1. „Neue Clavier-Übung", herausgegeben 1689; zweite Auflage 1695: 7 Suiten („Partien" nennt sie der Autor) in Dur;

2) „Neue Clavier-Übung" Andrer Teil", 1692; wieder 7 Suiten, aber in Moll, dazu die berühmte (erste) Sonate in B. Dieser Teil erlebte — wahrscheinlich mit Rücksicht auf die Sonate — noch weitere drei Auflagen: 1695, 1703 und 1726;

3) „Frische Clavier Früchte oder Sieben Suonaten" 1696. Wie Kuhnau selbst in der Vorrede sagt, hat er das ganze Werk im Zeitraum von einer Woche komponiert. Hievon haben wir außer der ersten noch 4 Auflagen: 1700, 1710, 1719, 1724;

4) „Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien. In 6 Sonaten Auff dem Claviere zu spielen" 1700; eine weitere Auflage erfolgte 1710.

In den 14 Partien der „Klavierübung" bewährt sich Kuhnau als gediegenen Vertreter der Suite und zeigt neben einer außergewöhnlichen Stärke in der Fugenbildung auch eine förmlich überraschende Gewandtheit in der Erfindung schöner Themen. Nirgends bleibt er steif und trocken, sondern weiß zu rechter Zeit durch Anmut zu erquicken.

Die Sonaten erreichen natürlich noch nicht die Feinheit von Ph. E. Bach, lassen auch in der freieren Art der Anordnung und Zahl der Sätze noch die Anlehnung an die ältere italienische Violinsonate, speziell an Bassani, erkennen; aber sie erweisen sich durchweg als Arbeiten von wahrem inneren Werte.

Wenn indes Kuhnau das vierte Werk, die „Biblischen Historien", als „Sonaten" bezeichnet, so darf man daraus ja nicht auf eine Ähnlichkeit mit seinen ersten 8 Sonaten schließen; was er uns hier bietet, ist deutsche Programm-Musik im vollen Sinne des Wortes, als deren wichtigsten Vertreter in älterer Zeit man ihn ohne Bedenken rühmen darf (S. VII.). Er selbst nennt das Werk nur einen Versuch; dasselbe zeugt indes von großer schöpferischer Kraft, enthält „eine Fülle geistreicher Einfälle" und ist musikalisch so reizvoll und „interessant, daß es noch heute jedem verständigen Spieler Genuß bereitet" und neben den anderen Schöpfungen Kuhnaus wahrlich viel mehr Beachtung verdient, als es in Deutschland bisher gefunden hat (ebenda).

Die Sorgfalt, welche der Herausgeber bei Herstellung der vorliegenden Ausgabe walten ließ, muß ich staunenswert nennen. Ganz abgesehen von der wahrhaft wissenschaftlichen Gründlichkeit, welche sich durch das ganze Vorwort zieht und von der auch beinahe jede Zeile des kritischen Kommentars Zeugnis gibt, habe ich lange nicht mehr eine Studie von solchem Maße echt deutschen Fleißes gelesen als die Abhandlung Seite XV—XXIII über die Kuhnau'sche „Manier", d. h. den Accent, jene schon soviel besprochene Verzierungsweise der älteren Klavierliteratur. Leider kommt auch der Verfasser nicht zu einem sicheren Ergebnisse, so daß man unwillkürlich versucht wird, der Ansicht Türks (1789) beizupflichten: „Es ist unmöglich, die Lehre von den Vorschlägen ins reine zu bringen."

V. Band. Johann Rudolf Ahles Ausgewählte Gesangswerke mit und ohne Begleitung von Instrumenten. Herausgegeben von Johannes Wolf. 1901. — XIV und 171 Seiten.

Johann Rudolf Ahle, geb. 24. Dezbr. 1625 zu Mühlhausen in Thüringen, war Kantor der Andreaskirche in Göttingen, wurde 1654 Organist an der Blasiuskirche zu Mühlhausen, 1656 Ratsmitglied, 1661 sogar Bürgermeister seiner Vaterstadt und starb daselbst am 8. Juli 1673 (Riemann, Musik-Lexikon, 5. Aufl.). Ursprünglich zum Theologen bestimmt, stellte er sein musikalisches Können, das ihm unter den Thüringer Komponisten eine hervorragende Stellung gesichert hat, fast ausschließlich in den Dienst seiner Kirche, so zwar, daß in seinen Werken alle Formen vertreten sind, welche im protestantischen Gottesdienste der damaligen Zeit Verwendung finden konnten.

Der Herausgeber dieses Bandes, der im Vorwort (S. VI) mehrere irrtümliche Annahmen bezüglich der Urheberschaft Ahles sehr dankenswert berichtigt, gibt ebendort auch eine Übersicht über die Werke unseres Autors und zählt deren, Drucke und Manuskripte zusammengerechnet, nicht weniger als 21. Von all diesen Werken wollte nun in der vorliegenden Neuausgabe gleichsam eine Blütenlese gegeben



werden — dergestalt, daß einerseits der Komponist gebührend charakterisiert, anderseits auch den Bedürfnissen der protestantischen Liturgie Rechnung getragen würde. So finden wir denn unter den ausgewählten 39 Nummern 1) eine sechsstimmige sogenannte „Missa brevis", die nur aus Kyrie und Gloria besteht; 2) ein vierstimmiges Magnificat mit Instrumentalbegleitung;*) 3) 19 Lieder, d. i. choralartige Sätze zu 4—6 Stimmen, meist mit Ritornell für Streichquartett; 4) 4 Motetten (Choralbearbeitungen) zu 3, 7 und 8 Stimmen; 5) 10 Kirchenkonzerte kleinerer und größerer Gattung, ein= bis achtstimmig, teils mit Begleitung der Orgel allein, größtenteils aber auch mit Streichinstrumenten; 6) 4 Dialoge, zwei=, drei= und achtstimmig. Allen Stücken ohne Ausnahme ist der Basso continuo mit Generalbaßbezifferung beigefügt.

Hinsichtlich des musikalischen Wertes dieser Kompositionen schließen wir uns dem Urteile des Herausgebers völlig an (S. V). In den Konzerten sowohl als in den Dialogen, nicht zuletzt auch im Magnificat zeigen sich bereits sehr stark die Züge der Kantate. Recht schön ist u. a. der Dialog Nr. XXVIII („Wer ist der, so von Edom kommt"), in welchem zwei vierstimmige Chöre einander gegenüberstehen, die sich im Schlußsatze zu einer förmlich überwältigenden Klangfülle von ergreifender Schönheit vereinigen. Im Liede strebt der Autor sichtlich nach Klarheit und Faßlichkeit der Melodie, während die Motetten sowohl als die „Missa" hauptsächlich wegen ihrer Volltönigkeit interessieren. Es will uns überhaupt bedünken, als ob die eigentlich starke Seite bei Ahle trotz seiner sichtlichen Gewandtheit in den polyphonen Formen jeder Art doch in der Homophonie liege. Übrigens weisen seine Werke vielfach unverkennbare Ähnlichkeit mit jenen seiner Zeitgenossen wie Tunder, Weckmann u. a. auf.

Gerne sei noch konstatiert, daß auch der Herausgeber dieses Bandes seine Aufgabe mit ebensoviel Glück und Geschick als wissenschaftlicher Akkuratesse gelöst hat.

VI. Band. Matthias Weckmann und Christoph Bernhard, Solokantaten und Chorwerke mit Instrumentalbegleitung. Herausgegeben von Max Seiffert. 1901. — IX und 172 Seiten.

In diesem Bande veröffentlicht der unermüdliche Musikforscher Dr. M. Seiffert zunächst die bis vor kurzem verschollenen Werke von Matthias Weckmann,*) soweit sie überhaupt noch aufzufinden waren. Es sind im ganzen acht größere und kleinere geistliche Gesangskompositionen für den Gebrauch beim protestantischen Gottesdienst, und zwar 2 Solostücke für Baß, 2 Dialoge für Sopran und Baß, des weiteren eine große neunstimmige Motette für einen fünfstimmigen „konzertierenden" und einen vierstimmigen „Capella"=Chor („Es erhub sich ein Streit im Himmel"), 2 größere Sätze für dreistimmigen und 1 für vierstimmigen Chor.

Im Anschlusse hieran folgen noch 5 Kompositionen von Christoph Bernhard,**) gleich den vorgenannten für den protestantischen Gottesdienst berechnet, nämlich 2 vierstimmige, 2 „zehnstimmige" Chöre und 1 Dialog für Sopran und Baß.

Es ist interessant, daß die beiden Komponisten ebenso wie der oben genannte Tunder mit dem dort gleichfalls erwähnten schwedischen Hofkapellmeister Gustav Düben befreundet waren. Die erste persönliche Bekanntschaft mit den Hamburger Musikern machte Düben 1664, nach 1666 scheint der Verkehr aufgehört zu haben (S. V). So haben wir seinem Sammelfleiße auch die Rettung von 5 Werken Weckmanns und von 2 der hier neu gedruckten Chöre Bernhards zu verdanken.

Die Tonschöpfungen der beiden Meister sind, soweit sie in den vorliegenden Band aufgenommen wurden, sämtlich instrumentiert, bald einfacher bald reicher, stets aber mit mindestens 2 Violinen und Basso continuo. Zuweilen steht am Anfange eines größeren Stückes, hie und da auch als Zwischensatz, eine sogenannte „sinfonia" für Streichinstrumente allein oder für solche mit Beiziehung von Blasinstrumenten. Der musikalische Gehalt ist natürlich nicht in allen Nummern derselbe; weitaus die meisten zeugen aber von tüchtiger kontrapunktischer Bildung und feinem musikalischen Gefühle —

*) Der Autor bezeichnet die Instrumental=Partien folgendermaßen: Cornetto o Violino, Trombone o Viola I, Trombone o Viola II, Trombone o Violono. Das Canticum ist vollständig durchkomponiert.

*) Matthias Weckmann, geb. 1621 zu Oppershausen in Thüringen, gest. 1674 in Hamburg, Schüler von Heinrich Schütz und Jak. Prätorius, war 1641—1655 Hoforganist in Dresden, von 1655 an Organist an der Jakobskirche in Hamburg, wo er 1668 das berühmt gewordene „Collegium musicum" gründete (Riemann, Musik=Lexikon, 5. Aufl.).

**) Christoph Bernhard, geb. 1627 (?) in Danzig, gest. 1692 in Dresden, Schüler von Heinrich Schütz, wurde 1655 Vizekapellmeister in Dresden, war 1664—1674 Kantor in Hamburg und von 1674 an der Nachfolger von Schütz als Kapellmeister in Dresden. (Riemann, ebenda.)

einzelne zeichnen sich durch imponierende, ja großartige Wirkung aus, so besonders der neunstimmige Chor von Weckmann. Beachtenswert ist die Art der Behandlung des zehnstimmigen Satzes in den zwei letzten Chören von Bernhard. Nach zehn realen Stimmen hält man hier vergeblich Umschau; es stehen in der Partitur einfach zwei fünfstimmige Chöre unter einander, welche beide Ton für Ton dasselbe singen mit dem einzigen Unterschiede, daß der zweite Chor des öfteren pausiert. Bernhard setzt übrigens an die Spitze dieses zweiten Chores die Bemerkung: „Coro secondo, se piace“, und läßt ihn durchweg mit 2 Cornetten und 3 Trombonen begleiten, die offenbar auch dann besetzt werden mußten, wenn der zweite Gesangschor fehlte.

Über die Art der Herstellung dieser Neudrucke brauchen wir kein Wort zu verlieren: der Name des Herausgebers bietet allein hinreichend Gewähr für die historisch-kritische Genauigkeit der Wiedergabe. — Zwei kleine Korrekturen mögen uns indes gestattet sein: 1) Das Namen-Jesu-Fest feiert die katholische Kirche nicht immer am 10. Januar (cf. S. VII, Nr. I), sondern stets am II. Sonntag nach Epiphanie; 2) Seite VIII Nr. VI sollte in Zeile 5 „feria“ statt „feriæ“ stehen.

Für die Forschung interessant ist die Konstatierung S. IX Nr. IV: Eitners Angabe (Quellen-Lexikon I, S. 476), Bernhards Chor „Herr, nun lässest du deinen Diener“ (S. 142 ff. dieses Bandes) sei zu Heinr. Schützens Begräbnis komponiert, beruht auf einem Irrtum. Der Text, den Schütz schon bei Lebzeiten für seine Grabrede bestimmt und von Bernhard hatte komponieren lassen, war Psalm 119, 54: „Deine Rechte sind mein Lied in dem Hause meiner Wallfahrt.“

VII. Band. Hans Leo Haßlers Werke.

II. Band: Messen für 4—8 Stimmen. Herausgegeben von Joseph Auer. 1902. — XIII und 140 Seiten.

Nachdem Hermann Gehrmann bereits im II. Bande der „Denkmäler“ die „Cantiones sacræ“ von Hans Leo Haßler veröffentlicht hat, erscheinen hier, als Fortsetzung der dort begonnenen Publikation von Haßlers Werken überhaupt, die acht Messen dieses Autors in neuer Ausgabe, und zwar genau nach dem einzigen uns erhaltenen Originaldrucke von 1599.

Die Mehrzahl von diesen Messen ist allerdings den katholischen Kirchenchören schon seit langem zugänglich gemacht worden, nämlich die I. super „Dixit Maria (Proske, Musica divina), die II. sine nomine (Dr. Franz Witt), die III. sine nomine (Schrems, Musica divina), die V. super „Ecce quam bonum“ (F. J. Lehner) und die VIII. (Proske, Selectus novus Missarum); — bei der Bedeutung aber, welche Haßler (1564—1612) für die Musikgeschichte Deutschlands hat, insbesondere bei dem unleugbar hohen Werte seiner Messen war deren Aufnahme in die Reihe der Denkmäler gewiß berechtigt.

Freilich wird es auch dem begeistertsten Verehrer Haßlers niemals in den Sinn kommen, die mancherlei Schattenseiten seiner Kompositionsweise in Abrede stellen zu wollen, wie sie gerade in den Messen zutage treten; immerhin überwiegen auch hier Licht und Glanz. Wenn Proske die Missa I. eine Tonschöpfung „von unbeschreiblicher Anmut und Klarheit“ nennt und Witt dieses Lob im wesentlichen auch auf die Missa II. überträgt; Schrems der Missa III. das Epitheton „einer echt deutschen Komposition voll tiefen Ernstes und heiligen Adels“ zuteilt, während Witt die Missa V. „ungemein lieblich“ und Proske die Missa VIII. „eine der schönsten Schöpfungen unseres herrlichen vaterländischen Meisters“ nennt: so dürfen wir unserseits von den 3 hier zum erstenmal wieder veröffentlichten Messen unbedenklich sagen, daß in denselben die künstlerische Höhe des Autors wahre Triumphe feiert, obgleich sie teils wegen sehr großer Schwierigkeiten teils wegen übertriebener Ausdehnung mancher Partien sich nicht wohl für die Feier unserer Liturgie eignen.

Was die Stimmenzahl anbelangt, so sind die ersten 3 Messen vierstimmig, die IV. und V. fünf-, die VI. und VII. sechs-, die VIII. achtstimmig.

Mit Freuden nehme ich hier die Gelegenheit wahr, dem Herrn Direktor Dr. Haberl meinen herzlichsten Dank zu sagen für die gütige Förderung, welche er mir bei Herausgabe dieses Bandes in jeder Hinsicht angedeihen ließ. — Leider muß ich aber auch zwei Versehen korrigieren, die mir trotz aller Sorgfalt bei der Redaktion mit untergelaufen sind. Seite 126 nämlich soll im dritt- und vorletzten Takte des Et incarnatus est in der Tenorstimme des I. Chores über der Viertelnote f je ein ♯ eingezeichnet sein. Ich bitte dringend, dies freundlich beachten zu wollen.

VIII. Band. Ignaz Holzbauer, Günther von Schwarzburg.

Oper in 3 Akten. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar. I. Abteilung. 1902. — XVII und 154 Seiten.

Der Herausgeber veröffentlicht im Vorwort eine Reihe von sehr beachtenswerten Ergeb-



nissen seiner Forschungen über Ignaz Holzbauers Leben und Schaffen. Vor allem stellt er fest, daß Holzbauer am 18. September 1711 zu St. Stefan in Wien getauft worden ist;*) sodann, daß er 1719 als Schüler der untersten Klasse des mit der Universität verbundenen Stefansgymnasiums, 1720 in der Matrikel der philosophischen Fakultät erscheint. Später trat er bei Franz Anton Seifried, Grafen von Thurn-Valsassina zu Laibach (aus welchem Fétis fälschlich einen Fürsten von Thurn und Taxis gemacht hat) als Sekretär in Dienste, ging dann nach Venedig, wurde nach seiner Rückkehr als Kapellmeister beim Grafen Rottal in Holleschau (Mähren) angestellt, verehelichte sich dort 1737 am 30. April und verließ ungefähr 4 Jahre später diesen Dienst, um (wahrscheinlich 1742) die Stelle eines Kapellmeisters am Burgtheater in Wien zu übernehmen. Wie lange er dort geblieben, und in welche Jahre sein zweiter Aufenthalt in Italien zu setzen ist, wird kaum noch zu ermitteln sein. Durch Dekret vom 29. November 1751 berief ihn Herzog Karl von Württemberg als Oberkapellmeister nach Stuttgart, woselbst er aber nur ungefähr zwei Jahre blieb, denn bereits im Juli 1753 treffen wir ihn als Hofkapellmeister in Mannheim.**) Hier blieb und wirkte er bis zu seinem am 7. April 1783 erfolgten Tode.

Die Zahl seiner Kompositionen steht allerdings nicht fest; seine ungewöhnliche Fruchtbarkeit wird aber schon durch das seiner Selbstbiographie beigegebene Verzeichnis der handschriftlich hinterlassenen Kompositionen genugsam erwiesen. Dort sind genannt: „Sinfonien***) und Konzerte verschiedener Art 205, Messen 21, Motetten 37, (1) Miserere, Stücke für Trompeten, Waldhorn und Klarinetten, Menuetten und Klavierstücke in ungeheuerer Anzahl."

Ein verhältnismäßig großer Teil davon ist neben den wenigen gedruckten Werken erhalten geblieben. „Der Liste, in der Eitners Quellenverzeichnis dieses Material aufführt, ist wohl nur noch der beträchtliche Besitz Holzbauer'scher Handschriften der Münchener Hof- und Staatsbibliothek und eine Sammlung von 8 Sinfonien und 6 Konzerten in der Fürstlich Thurn und Taxis'schen Bibliothek zu Regensburg hinzuzufügen" (S. XII).

„Die Bedeutung von Holzbauers Kompositionen liegt darin, daß sie die Gründung einer selbständigen deutschen Schule mit vorbereitet haben. Sie wurzeln im italienischen Boden; fast allen aber sind, bald mehr bald weniger glücklich, Zweige deutscher Kunst eingepfropft.

„Den größten absoluten Wert besitzt seine Kirchenmusik, in ihr wieder die E-moll-Messe (München, Hof- und Staatsbibl. Mss. Mus. 2294), die weit über der von Meusel als Reformarbeit gelobten, auch von Gerber fälschlich als Lobamt, d. i. Te Deum (?) hervorgehobenen deutschen Messe Holzbauers, seiner letzten kirchlichen Komposition (Leipziger Stadtbibl.), steht und eines Neudruckes besonders wert erscheint. Holzbauers Art, Gott musikalisch zu verehren, steht zwischen Fux und Haydn, aber dem ersteren Meister näher. Das Interessanteste in Auffassung des Textes bietet das Gloria einer Münchener G-dur-Messe (Mss-Mus. 2306). Walter berichtet, daß lange nach dem Tode des Komponisten der inzwischen nach München übergesiedelte Hof Holzbauer'sche Messen aus Mannheim kommen ließ. München besitzt auch die überwiegende Masse der noch erhaltenen; der ihnen aufgedruckte Stempel der Hofintendanz scheint darauf hinzudeuten, daß sie wirklich benutzt worden sind. Ob die von Eitner genannten österreichischen Klosterbibliotheken ihre Messen auf Grund von Holzbauers Ruf an sich gebracht oder in der Wiener Zeit des Komponisten als Gelegenheitsgeschenke erhalten haben, läßt sich nicht feststellen" (XII f.).

Unter seinen Opern ragt die im vorliegenden Bande neu gedruckte besonders hervor und es ist nicht zu bestreiten, „daß Holzbauers „Günther" zu den bedeutendsten Opern gehört, die im achtzehnten Jahrhundert von Deutschen im italienischen Stil geschrieben worden sind. Er darf mit unter die Ruhmesdenkmale deutscher Musik gestellt werden. Wichtiger noch ist er als Orientierungsdenkmal, indem er der nur mit Gluck und Mozart bekannten Gegenwart zeigt, wie es mit der deutschen Oper in der Zeit dieser Meister eigentlich stand: Wir waren beim besten Willen und bei den günstigsten Verhältnissen zu einem nationalen Musikdrama noch nicht reif. Unter die Männer aber und unter die Werke, die uns weiter brachten, ge-

*) Er war der Sohn eines Wiener „Lederhändlers im Großen". Die diesbezüglichen Erörterungen des Herausgebers S. VIII sind im Zusammenhalt mit dem, was Holzbauer in seiner Selbstbiographie (S. V) ausführlich darlegt, nicht verständlich.

**) Holzbauer wurde 1753 vom Kurfürsten Karl Theodor speziell als Kapellmeister für die Oper aufgestellt. Der frühere alleinige Kapellmeister Karl Grua war seit Holzbauers Engagement nur noch „Kapellmeister für die Kirche" und wirkte als solcher bis zu seinem Tode (1773). (Riemann in „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" III. Jahrg. Bd. I. S. X).

***) Riemann zählt in seinem „Thematischen Katalog der Mannheimer Symphoniker" (Denkmäler der Tonkunst in Bayern III. Jahrg. Bd. I) 65 Symphonien von J. Holzbauer.

hört Holzbauer und sein „Günther von Schwarzburg". Denn es schließen sich ihm eine Reihe deutscher Opern an, die, ohne ins weite gewirkt zu haben, eine Brücke von der Mannheimer Periode hinüber zur ‚Euryanthe' bilden: Werke von Danzi, Schubauer und Poißl in München. Endlich zeigt sich sein Einfluß noch darin, daß von den achtziger Jahren ab den in Druck erscheinenden Klavierauszügen und Partituren fremdsprachlicher Opern häufiger deutsche Übersetzungen beigegeben werden. Somit besitzt der „Günther" auch von dieser Seite her die Eigenschaften eines geschichtlichen, der Veröffentlichung würdigen Dokumentes" (Seite XVI f.).

Band IX. Ignaz Holzbauer, Günther von Schwarzburg. II. Abteilung. 1902.

Dieser Band umfaßt als Fortsetzung des vorigen die Seiten XVIII—XXVI sowie 155 bis 311 und bringt die eben besprochene Oper zum Abschluß. Der an der Spitze stehende Revisionsbericht legt ebenso wie das streng wissenschaftlich gehaltene Vorwort beredtes Zeugnis von der Sachkenntnis und der unverdrossenen Mühewaltung des Herausgebers ab.

Band X. Orchestermusik des XVII. Jahrhunderts: I. Journal du Printemps von Johann Kaspar Ferdinand Fischer. II. Zodiacus von J. A. S.*) Herausgegeben von Ernst von Werra. 1902. — XVII und 148 Seiten.

Was den Komponisten des „Journal du Printemps", J. K. F. Fischer, betrifft, so konnte der hochverehrte Herausgeber, trotz 17-jähriger Forschungsarbeit, über dessen Lebensgang nur die folgenden Angaben konstatieren: 1) Fischer war mindestens 43 Jahre Hofkapellmeister des Markgrafen von Baden-Baden; denn sowohl 1695 als auch noch 1738 nennt er sich auf den Titeln seiner Werke so. Des weiteren konstatieren die Pfarrbücher von Rastatt, daß 2) am 27. März 1732 Fischers Gattin „Franziska" starb, 3) am 11. Februar 1738 Kaspar, „des Herrn Kasp. Fischer Hofkapellmeisters ehelicher Sohn" sich verheiratete, endlich 4) ist am 27. März 1746 ein „Casparus Fischer" ohne weitere Notiz im Sterberegister eingetragen; dieser dürfte aber unser Fischer um so wahrscheinlicher sein, als „Kaspar" ja überhaupt dessen Rufname war*) (Seite V und VI).

*) Auf den beiden Titeln des Bandes steht irrtümlich „D. A. S."

*) Ob nicht etwa zwischen 1738 und 1746 eine Pensionierung Fischers eintrat, dieser sich dann vom öffentlichen Leben zurückzog und infolgedessen gleich so vielen hochverdienten Männern ganz unbeachtet aus dem Leben schied? Das würde den formlosen Eintrag wohl genugsam erklären.

Über den Autor des in der 2. Abteilung neu gedruckten „Zodiacus", der sich unter den drei Initialen J. A. S. versteckt hat, war überhaupt nichts zu ermitteln, das nur einigen Anspruch auf Gewißheit erheben dürfte.

Sowohl die erste Abteilung: Le Journal du Printems, gedruckt in Augsburg bei August Sturm 1695, als auch der Zodiacus, ebenfalls in Augsburg, jedoch erst 1698 und bei Matthias Meta gedruckt, enthalten ausschließlich Unterhaltungs-, bezw. Tanzmusik — erstere in der Besetzung für 5 Streichinstrumente und 2 Trompeten ad lib., letzterer für 4 Streichinstrumente und Cembalo ad lib.; beide mit beziffertem Baß. Die einzelnen Nummern (bei Fischer 8, im Zodiacus 6) setzen sich durchgehends aus einer kurzen Ouverture und einer Anzahl sogenannter „Partien", wie Menuetto, Marche, Chaconne, Aire u. s. w. zusammen.

Für die Geschichte der Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts sind diese Publikationen entschieden von großer Bedeutung; indes darf auch der innere Wert der einzelnen hier vereinigten Tonsätze, zumal derjenigen von Fischer, keineswegs gering angeschlagen werden: sie sind ernstlichen Studiums gar sehr würdig.

Der umsichtigen, mit wahrem Bienenfleiße durchgeführten Redaktion gebührt unumwundene Anerkennung. Besonderen Dank zollen wir Herrn von Werra für die vortreffliche Bemerkung am Schlusse des kritischen Kommentars bezüglich der Ausführung der Cembalobegleitung in den künftig erscheinenden Bänden der „Denkmäler" — sie ist uns aus der Seele gesprochen.

J. Auer.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Zweite Folge. **Denkmäler der Tonkunst in Bayern.** Veröffentlicht durch die Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern unter Leitung von Adolf Sandberger. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die „Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern", gegründet am 19. November 1899, seit 1900 im Genusse staatlicher Subvention, hat sich im

letztgenannten Jahre als selbständige Abteilung an die von der Königl. Preußischen Kommission begonnenen „Denkmäler deutscher Tonkunst“ angegliedert und läßt ihre Publikationen in der gleich monumentalen Ausstattung erscheinen, wie das in der „ersten Folge“ der Fall ist, also in Großfolio mit herrlichem Stich auf ausgezeichnetem Papier.

Erster Jahrgang. **Ausgewählte Werke des kurfürstlich bayerischen Konzertmeisters Evaristo Felice dall' Abaco** (1675—1742). Erster Teil. Eingeleitet und herausgegeben von Adolf Sandberger. 1900. — LIX und 177 Seiten.

Über Leben und Wirken des im vorliegenden Bande gewürdigten Meisters entnehmen wir der Einleitung folgende Notizen:

Evaristo Felice dall' Abaco,*) geboren am 12. Juli 1675 in Verona, erhielt den ersten Musikunterricht in seiner Vaterstadt, hielt sich von 1696 bis 1701 in Modena auf, ohne Zweifel zum Zwecke völliger Ausbildung in der Musik, namentlich im Violin- und Violoncellospiel, dessen er anerkanntermaßen ein wahrer Meister wurde, kam im März 1704 nach München und ward daselbst unter dem 1. April 1704 als kurfürstlicher Kammermusiker, und zwar als „suonador da camera di violoncello“ mit 700 fl. Gehalt und 100 fl. Reiseentschädigung angestellt. Er blieb allezeit, auch unter den schlimmsten Verhältnissen, ein treuer Diener seines Herrn, des Kurfürsten Max Emanuel — der ihn übrigens sehr hoch geschätzt haben muß —, sowie dessen Nachfolgers Karl Albert, folgte dem ersteren nach Brüssel, Compiègne, Paris, Luxemburg und Namur, avancierte aber auch während dieser unruhevollen Jahre zum Konzertmeister und erhielt durch Dekret vom 18. Juni 1717 den Titel eines kurfürstliches Rates. Er starb zu München am 12. Juli 1742.

„Sein musikalisches Schaffen erstreckte sich,“ wie der Herausgeber (S. XXXIV) bemerkt, „lediglich auf die Instrumentalmusik. In dieser Beschränkung aber war unser Meister vielseitig wie nur einer, und hat wahrhaft Großes geleistet. Die Formen, denen seine Werke zugehören, sind die altitalienische Sonate und das Konzert.“ Erhalten sind uns von denselben 6 gedruckte Sammlungen.

*) Sandberger sagt, der Accent ruhe auf dem ersten A. Wir glauben das, hätten aber dankbar einen Beweis hiefür entgegengenommen, zumal Walther und andere Abáco sprechen.

Die Einleitung, welche der gelehrte Herausgeber den hier ausgewählten Kompositionen Abacos voranstellt, bietet an sich schon eine wertvolle Bereicherung der musikalischen Literatur. Sie verbreitet sich nicht bloß in ausführlichster Weise über Leben und Werke des Autors, sondern liefert auch eine sehr gründliche und umfassende Darstellung der Bestrebungen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts und darüber hinaus. Besonderes Interesse hat uns neben den prächtigen Ausführungen über Sonate und Konzert jener Zeit die Konstatierung Seite XLIX geboten, daß nicht, wie bisher allgemein angenommen, Giuseppe Torelli der erste Komponist ist, welcher Concerti grossi schrieb (1709), sondern der Lucchese Giovanni Lorenzo Gregori laut einer 1698 zu Luca gedruckten Sammlung.

Übrigens dürfen wir nicht vergessen, ausdrücklich hervorzuheben, daß diese Einleitung auch eine Menge interessanter Einzelheiten über das musikalische Leben am Hofe Max Emanuels und seines Nachfolgers sowie über die daran beteiligten Persönlichkeiten enthält. Leider verbietet uns der Raum, hierauf näher einzugehen. Herr Dr. Sandberger wird es uns indes gewiß nicht übelnehmen, wenn wir — einzig im Interesse der Sache — gegenüber seinen Erörterungen Seite XXIV Abs. 2 bezüglich der damaligen Kirchenmusik feststellen, daß dieselbe keineswegs als Aufschwung, sondern als tiefer Verfall angesehen werden muß.

Um auf den eigentlichen Inhalt, die hier neu gedruckten Werke Abacos näher einzugehen, so bestehen dieselben in 6 Solosonaten aus Opus I, 6 Solosonaten aus Opus IV, 4 Triosonaten aus Opus III und 4 Concerti da chiesa aus Opus II. Die Partien der Streichinstrumente sind genau nach den Originaldrucken wiedergegeben; jene des Basso continuo wurden, „um der modernen Praxis soweit möglich entgegenzukommen“, nicht nur ausgearbeitet, sondern auch mit Vortragszeichen versehen. In diese Ausarbeitung teilten sich die Herren Dr. H. Riemann in Leipzig, Kammermusiker F. Bennat in München und der Herausgeber. Nun wird ja niemand bestreiten wollen, daß jeder der genannten Herren seine Aufgabe mit größter Sachkenntnis und mit dem Aufgebote seiner ganzen künstlerischen Meisterschaft zu lösen bemüht war: trotzdem drängt sich uns immer und immer wieder der Gedanke auf, ob nicht durch Bearbeitungen, wie sie hier vorgenommen wurden, die Wirkung dieser und ähnlicher Stücke zu sehr „modernisiert“ werde, dagegen der ursprüngliche Charakter derselben

besser gewahrt bliebe, wenn der Basso continuo so einfach als möglich gestaltet würde. (Vergl. oben Band X der „Denkmäler".)

Sehr zu begrüßen ist es, daß zu diesen Sonaten und Konzerten auch Einzelstimmen ausgegeben werden, die es ermöglichen, mit einer Wiederbelebung unseres Meisters sogleich zu beginnen. Möge das recht vielfach geschehen!

Zweiter Jahrgang. **Band I. Klavierwerke von Johann Pachelbel** nebst beigefügten Stücken von **W. H. Pachelbel.** Eingeleitet und herausgegeben von Max Seiffert. Mit biographischen Vorbemerkungen von Adolf Sandberger. 1901. — XXXIV und 166 Seiten.

Johann Pachelbel war der Sohn eines Flaschners (Weinhändlers, der zuerst in Wunsiedel ansässig gewesen, dann aber nach Nürnberg übergesiedelt war. Hier in Nürnberg ist am 1. September 1653 unser Meister geboren. Den ersten Musikunterricht genoß er bei Heinrich Schwemmer, Musikdirektor, Organist und Komponist, sowie bei „anderen geschickten Leuten", unter welchen auch der bedeutende Komponist G. K. Wecker sich befunden haben wird, und zwar als Lehrer der musikalischen Theorie. Daneben machte der junge Pachelbel bei der allgemeinen Wertschätzung, welche man damals der Ausbildung „in der Latinität und denen Humanioribus" beimaß, alle Klassen der Lorenzer Hauptschule durch und besuchte später die Vorlesungen im Auditorium Aegidianum. So vorgebildet, studierte er nicht ganz ein Jahr an der Universität Altdorf und betätigte sich dort, obwohl erst 15—16 Jahre alt, bereits als Organist an der Altdorfer Kirche.

1668 oder 1669 trat Pachelbel in das Gymnasium poëticum zu Regensburg über. Obwohl Zögling des Alumneums, ward er hier doch nicht an den Unterricht des Kantors (Phil. Jak. Seulin) gebunden, sondern es wurde ihm gestattet, sich bei Kaspar Prentz weiter auszubilden, der, zu Perlach bei München geboren und ein Schüler von Jakob Porro und Joh. Kaspar Kerll, nicht viel älter war als Pachelbel und später bischöflicher Domkapellmeister in Eichstädt wurde.

Nach dreijährigem Studium, also 1671 oder 1672, begab sich unser Künstler nach Wien. Wie lange er dort verblieben, ist nicht aufzuklären; jedenfalls kann er den Unterricht Kerlls nicht, wie vielfach angenommen wurde, gleich vom Beginne seines Wiener Aufenthaltes an genossen haben, da Kerll nachweisbar erst im Spätsommer 1673 von München nach der Kaiserstadt übergesiedelt ist. Unter Kerlls Leitung warf sich Pachelbel mit besonderem Eifer auf die Komposition. Er muß aber auch als Organist schon damals sich im Besitze anerkannter Meisterschaft befunden haben; denn er durfte gar nicht lange nach seinem Umzuge den Organisten am Stefansdome als Vicarius vertreten.

Im Jahre 1677 erhielt Pachelbel einen Ruf nach Eisenach als Hoforganist; indes nahm er bereits ein Jahr später (1678) die Organistenstelle an der Predigerkirche zu Erfurt an. 1690—1692 war er Hoforganist in Stuttgart, konnte aber, der fortgesetzten kriegerischen Unruhen halber, seinen Posten nicht länger halten und ging deshalb im letztgenannten Jahre als Hoforganist nach Gotha. 1695 endlich ward er in seine Vaterstadt Nürnberg als Organist bei St. Sebald berufen — und hier blieb er nun bis zu seinem Tode: 3. März 1706.

Wir haben diese Angaben den sehr dankenswerten Vorbemerkungen entnommen, welche Prof. Sandberger an die Spitze dieses Bandes gestellt hat. Der hauptsächliche Zweck der Herausgabe desselben soll (nach Sandbergers Erklärung Seite IX) der sein, solche Werke des Meisters zu veröffentlichen, in denen das Klaviermäßige überwiegt, um dadurch einen brauchbaren Beitrag zur Geschichte der Klaviersuite, der Fuge und namentlich der Variation zu liefern. Für diesen Zweck hätte man unstreitig keine tüchtigere Kraft gewinnen können als den hier schon so oft genannten Dr. Max Seiffert, der erst vor kurzem zuerst wieder auf die Bedeutung Pachelbels als Kaviermeisters ausführlich hingewiesen hat (Geschichte der Klaviermusik. Leipzig 1899. S. 196 ff.). Gewiß, Seiffert hat es verstanden, aus dem reichen Schatze der so mannigfaltigen Tonschöpfungen unseres Autors gerade das auszuwählen, was zur Erreichung des oben bezeichneten Zweckes notwendig und dienlich ist. So übermittelt er uns — genau nach den mit kritischer Schärfe geprüften Originalien — 1) aus dem „Hexachordum Apollinis" von 1699: 6 Arien (Variationsstücke), 2) 4 einzelne Arien, 3) 3 Nummern aus den „Musikalischen Sterbensgedanken" von 1683, 4) 6 Ciaconnen, 5) 4 Phantasien, 6) 19 Suiten und 7) 7 Fugen; endlich in einem Anhange noch eine Auswahl von 10 der im vorhergehenden bereits enthaltenen Klavierkompositionen, welche der Herausgeber selbst mit feinstem Verständnis und in künstlerischer Vollendung für den modernen Gebrauch eingerichtet hat, ohne das ursprüngliche Wesen der betreffenden Nummern auch nur im mindesten zu alterieren. Wir persönlich schätzen diese Bearbeitungen auch aus dem Grunde überaus



hoch, weil sie dem denkenden Musiker so sehr viel Belehrung über praktische Interpretation von Tonwerken älterer Zeit bieten.

Hieronymus Pachelbel, ein Sohn des Johann Pachelbel aus zweiter Ehe, ward 1686 in Erfurt geboren (S. XIX.). Schon am 2. September 1700 wurde er vom Nürnberger Rate „wegen seiner schon erlangten großen Fertigkeit im Klavierschlagen" durch ein Ehrengeschenk von 100 fl. ausgezeichnet; später fand er Anstellung als Organist an der Vorstadtkirche in Wöhrd, und noch am vorletzten Lebenstage seines Vaters wurde er nach dessen Herzenswunsche Organist an der Jakobskirche. In der Folge entwickelte er sich zu einem wahrhaft bedeutenden Komponisten. Unser Band bringt denn auch von ihm drei sehr interessante Stücke: Präludium und Fuge in C, Präludium und Fuge in D und Fantasie in D-dur. 1719 wurde Hieronymus Organist an der Sebalduskirche und starb 1764 (S. XXII f.).

Band II. Ausgewählte Werke des kurfürstlich bayerischen Hofkapellmeisters Johann Kaspar Kerll (1627—1693). Erster Teil. Eingeleitet und herausgegeben von Adolf Sandberger. 1901. — XCIII und 183 Seiten.

Johann Kaspar Kerll*) wurde am 9. April 1627 in Adorf (R.-B. Zwickau) geboren. Es steht unzweifelhaft fest, daß er von protestantischen Eltern stammte und protestantisch getauft wurde (S. XII Anm. 3). In der Folge studierte er, noch sehr jung, auf Kosten des Erzherzogs Leopold Wilhelm, des bekannten geistlichen Feldherrn im dreißigjährigen Kriege, zu Wien bei Hofkapellmeister Giovanni Valentini; dann schickte ihn der Erzherzog nach Rom, wo Kerll, wie feststeht, die Unterweisung von Giacomo Carissimi, aber auch sehr wahrscheinlich jene des großen Orgelmeisters Girolamo Frescobaldi genoß. Dabei betrieb er offenbar wie in Wien so auch in Rom das Studium der Wissenschaften — das ergibt sich schon daraus, daß er das zeitübliche Latein völlig beherrschte. Auch mit dem bekannten Athanasius Kircher stand Kerll in regem Verkehr. Nach seiner Rückkehr von Rom trat er als Organist in die Dienste seines hohen Gönners, des Erzherzogs Leopold Wilhelm und wurde, jedenfalls auf Empfehlung des letzteren, unter dem 27. Februar 1656 vom Kurfürsten Ferdinand Maria als Vizekapellmeister am Münchener Hofe angestellt. Kerll war damals ohne Zweifel bereits zur katholischen Kirche übergetreten; denn „weder Ferdinand Maria noch Max Emanuel duldeten Protestanten an ihrem Hofe" (S. XIII); zudem vermutet Sandberger, daß diese Konversion schon die Bedingung für die Gönnerschaft Leopold Wilhelms gewesen, also viel früher erfolgt sei (ebenda). Mit dem 20. Sept. 1656 wurde Kerll, da inzwischen der bisherige Kapellmeister Porro mit Tod abgegangen war, zum wirklichen Kapellmeister ernannt. Bald darauf, am 14. Mai 1657 verehelichte er sich. Schon in den ersten Jahren seines Münchener Aufenthaltes erhielt er den Titel eines kurfürstlichen Rates, 1663 verlieh ihm Ferdinand Maria die damals vielfach übliche Gnadenkette, und 1664 zeichnete ihn Kaiser Leopold durch Erhebung in den Reichsadel aus.

Plötzlich, im Herbste des Jahres 1673, verließ Kerll München und zog nach Wien. Was ihn zu diesem Schritte veranlaßt hat, kann auch Sandberger nicht mit Bestimmtheit sagen; gewiß ist, daß er ihn „wegen eines von einem Italianer unleiderlichen Torto affrondiert" getan. „Die Erzählung von der aus Rache konzipierten Komposition muß aber ins Reich der Fabel verwiesen werden."

In Wien war unser Meister Hoforganist bei St. Stephan, stand also, wie auch aktenmäßig feststeht, in kaiserlichen Diensten, verehelichte sich dort nach dem Tode seiner ersten Gemahlin wieder und blieb bis 1683. Im Herbste letztgenannten Jahres kehrte er wieder nach München zurück, zunächst um eine Geldangelegenheit erfolgreicher betreiben zu können; er bekleidete aber hier keine öffentliche Stellung mehr, sondern lebte für sich und seine Familie; dabei schuf er indes immer noch mit Eifer an Kompositionen verschiedener Art. Kurfürst Max Emanuel hatte ihm ein Gnadengehalt von jährlich 300 fl. ausgesetzt; auch von Wien bezog er bis Ende des Jahres 1902 kaiserlichen Gehalt. Muß nun auch die Frage offen bleiben, ob Kerll innerhalb dieser letzten zehn Jahre seines Lebens nicht noch einmal kürzeren Aufenthalt in Wien genommen oder gar einige Zeit als Kapellmeister in Augsburg gewirkt habe (S. XLII): jedenfalls verlebte er die längste Zeit hievon in München. Und gerade in diese Jahre fällt auch der Unterricht, welchen der berühmte Organist und Komponist dem jungen Elsässer Franz Xaver Murschhauser*) unentgeltlich erteilte, und zwar auch dann noch, als dieser Künstler bereits (1691)

* Zeitgenossen und Spätere schrieben, „Kerl, Kerll, Kherl, Cherl, Gherl" u. s. w.; der Meister selbst hat sich stets mit „Kerll" gezeichnet (S. IX).

*) Vgl. K. M. Jahrbuch 1901.



Musikdirektor an der Liebfrauenkirche in München geworden war. Nach Seiffert sollen außer Murschhauser, Steffani, Pachelbel, Deichl, Prentz, dem eigenen Sohne Christoph und andern auch noch zwei sehr bedeutende Männer den Unterricht Kerlls genossen haben: Georg Reutter sen. (geboren zu Wien 1656) und Johann Joseph Fux, der berühmte Wiener Hofkapellmeister (S. XLV). Am 13. Februar 1693 segnete Kerll das Zeitliche; seine letzte Ruhestätte erhielt er in der Klostergruft der Augustiner zu München.

Die musikalischen Werke Kerlls bespricht Sandberger eingehend innerhab 3 Abteilungen: 1) Oper, Jesuitendrama und weltliche Vokalmusik, 2) Kirchenmusik, 3) Instrumentalmusik. In ersterer Beziehung ist Kerll einer der ersten Musiker deutscher Abstammung, welche Opern geschrieben haben, nach Schütz zweifellos der erste deutsche Komponist von Bedeutung, der sich diesem Gebiete zuwandte. Leider fehlen aber die Partituren der einschlägigen Werke ganz und gar (XLVIII). Einigen Ersatz dafür bietet das Jesuitendrama „Pia et fortis mulier" (1677), das uns erhalten blieb und dessen musikalischer Inhalt auch einen gewissen Einblick in die Art und Weise gewährt, wie Kerll seine Opern geschrieben haben mag (XLIX ff.). An weltlichen Vokalkompositionen des Meisters besitzen wir nur noch zwei: eine Solokantate für Sopran oder Tenor und ein Duett für zwei Soprane.

Am meisten beansprucht unsere Aufmerksamkeit natürlich die Abteilung „Kirchenmusik". Hier führt der Herausgeber alle noch vorhandenen geistlichen Vokalkompositionen unsers Autors mit der bei ihm durchweg maßgebenden Genauigkeit auf:

1) Eine gedruckte Sammlung „Delectus sacrarum cantionum a II. III. IV. V. Vocibus cum adjunctis Instrumentis. Opus Primum. Monachii. Typis Joannis Jæcklini. 1669." Die in ihr enthaltenen 26 Nummern gehören mit Ausnahme eines Regina cœli dem begleiteten Sologesange an; es sind „kleine geistliche Konzerte", wie Heinrich Schütz diese Gattung zutreffend benannt hat. Die Texte sind überwiegend freie Dichtungen, nur einzelne der Liturgie entnommen. Sandberger hat aus der Sammlung 9 Nummern ausgewählt und dieselben Seite 71—155 vorliegenden Bandes mit sehr schön ausgesetztem Basso continuo neu veröffentlicht. Für den kirchlichen Gebrauch eignet sich höchstens das bereits erwähnte Regina cœli. (K. Bibl. in Berlin.)

2) Drei Stücke mit deutschem Texte für Canto solo, 2 Viol. und Basso continuo (Wolfenbüttel).

3) Zwei „Media in vita" 4 voc. (München, Erzbischöfl. Ordinariat).

4) Acht verschiedene Gesänge für 4 bis 9 Stimmen mit Begleitung (mit einer Ausnahme sämtliche in der K. Bibliothek in Berlin).

5) Die Toten-Messe von 1669 — 5 vocum (Wien, Hofbibl.; München, Staatsbibl.; Paris, Konservatorium).

6) Missæ sex a IV. V. VI. Vocibus cum instrumentis et vocibus in Ripieno, adjuncta una pro defunctis cum Seq. Dies iræ. Monachii. Sumptibus Auctoris. Typis Joannis Jæcklini. 1689. (Stimmbücher: Liceo Rossini in Bologna komplett; München, Staatsbibl., und Berlin, K. Bibl., defekt — die beiden ergänzen sich wechselseitig).

7) Vier Messen, sämtlich mit Instrumentalbegleitung, darunter die viel besprochene „Missa nigra" (Stift Kremsmünster).

8) Messa volante 4 voc. mit Instrumenten. (K. Bibl. Berlin.)

An Instrumentalwerken hat Kerll nur ein einziges veröffentlicht: „Modulatio organica super Magnificat. Monachii, Mich. Wening. 1686." Es enthält Magnificat-Versetten, die, zum sogenannten „Abspielen" bestimmt, sich durch vortreffliche Faktur auszeichnen und in den „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich" neu gedruckt werden sollen. Sie liefern neben andern Werken dieser Gattung aus damaliger und früherer Zeit den Beweis, daß man es liebte, im Magnificat der Vesper wechselweise einen Vers zu singen, den nächstfolgenden aber bloß von der Orgel „abspielen" zu lassen — ein Brauch, der sehr bald auch auf den protestantischen Vespergottesdienst übernommen wurde. (LVII.)*)

Was Kerll sonst für Orgel und Klavier geschrieben hat, liegt nach den Forschungen des Herausgebers heute im wesentlichen noch vor; außerdem einige seiner Trios für Streichinstrumente und Continuo (LVI). Von den Kompositionen der ersteren Gattung publiziert Sandberger 23 Toktaten, Kanzonen, Ricercare u. dgl.; 19 derselben sind sicherlich echt, bei 4 ist diese Qualität zweifelhaft. Im Anhang folgt eine Sonata für 2 Violinen, Viola und Basso continuo; den Schluß bilden vier Orgelstücke, welche E. Lerch zu modernem Gebrauche eingerichtet hat.

Für die Verwendung beim kath. Gottesdienste lassen sich aus dem reichen Inhalte nur einige Orgelsätze und höchstens noch das oben genannte fünfstimmige Regina cœli empfehlen. Der Band ist indes historisch und musikalisch von sehr hohem Werte. Zudem spricht aus

*) Denkmäler der Tonkunst in Bayern. II. Jahrgang. Band I. S. XXI ff.

den hier neu gedruckten Tonschöpfungen die Genialität des von den Zeitgenossen als Orgelvirtuosen soviel angestaunten Autors mit einer Macht, welche auch in uns Begeisterung für diesen echt deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts wecken muß.

Dritter Jahrgang. **I. Band. Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule** (Mannheimer Symphoniker). I. Johann Stamitz (1717—1757). II. Franz Xaver Richter (1709—1789). III. Anton Filtz (ca. 1725 bis 1760). Eingeleitet und herausgegeben von Hugo Riemann. 1902. — LIV und 198 Seiten.

„Es ist eine zwar wohlbekannte, doch ihrer historischen Wichtigkeit nach keineswegs auch nur annähernd gewürdigte Tatsache, daß um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts das kleine Mannheim der Sitz einer förmlichen Komponistenschule war, deren Hauptrepräsentanten mit ihren Instrumentalwerken nicht nur am kurpfälzischen Hofe und andern Fürstensitzen des südlichen und westlichen Deutschland, sondern auch in Frankreich, England und den Niederlanden durch Jahrzehnte tonangebend waren und in auffallender Weise den Musikmarkt beherrschten. Die gänzliche Vergessenheit, welcher die Komponisten Joh. Stamitz, Franz Xaver Richter, Anton Filtz wie auch Ignaz Holzbauer, Töschi, Cannabich u. a. anheimgefallen sind, läßt sich nicht anders erklären, als daß der Glanz des großen Wiener Dreigestirnes Haydn-Mozart-Beethoven sie allmählig überstrahlt hat" (X f.). Und doch ist gerade diesen Mannheimern „allem Anscheine nach ein hervorragender Anteil an der Stilwandlung zuzuschreiben, welche in der gesamten Instrumentalmusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts vor sich ging" (XX). Der vorliegende Band liefert in der Tat den Beweis, daß und inwieferne die Kunst der Wiener Klassiker auf derjenigen der Mannheimer fußt. Der Herausgeber hat aus den Meistern dieser Schule drei herausgegriffen, deren Werke von besonders hervorragender Bedeutung sind: den Begründer der Schule, Johann Stamitz, Frz. X. Richter und Anton Filtz. Von dem ersten werden 1 Orchestertrio und 4 Symphonien, von den beiden andern je 3 Symphonien in sachkundigster und sorgsamster Redaktion publiziert. Dem Ganzen stellt der Herausgeber eine für die Geschichte der Instrumentalmusik sehr wertvolle Einleitung voraus, der wir folgende Einzelheiten über den Lebensgang der drei Komponisten entnehmen.*)

Johann Stamitz wurde am 19. Juni 1717 zu Deutschbrod in Böhmen als Sohn des dortigen Kantors geboren, von welchem er den ersten Musikunterricht empfing. Später bildete er sich, soweit bekannt, autodidaktisch mit so außerordentlichem Erfolge aus, daß er 1742 bei der Krönung Kaiser Karls VII. zu Frankfurt als Violinvirtuose Aufsehen erregte und vom Pfalzbayerischen Kurprinzen Karl Theodor nach Mannheim gezogen wurde, vielleicht zunächst in des Prinzen Privatdienst, da er in den Registern erst 1743 erscheint, in dem Jahre also, da Karl Theodor den Thron bestieg. 1745 wurde Stamitz Konzertmeister und Direktor der Kabinetsmusik und bekleidete diese Stellung bis zu seinem 1757 oder 1758 erfolgten Tode. — Außer den Symphonien, in deren Komposition der Schwerpunkt seines Schaffens zu suchen ist, und einer Anzahl anderer Instrumentalwerke sind von ihm besonders die Trios hervorzuheben, welche in einer gar nicht zu übersehenden Weise den Stil der modernen Kammermusik inaugurieren und die ersten noch heute mit ausgezeichneter Wirkung spielbaren Streich-Trios sind. . . Vielleicht zum erstenmal tritt in Stamitz' Trios der ganze Zauber des Violinklanges berückend hervor. Kein Zweifel mehr: Johann Stamitz ist der so lange gesuchte Vorgänger Haydns! (XXIV). — Die K. Hausbibliothek in Berlin verwahrt von ihm eine autographe Messe in D-dur.

Über Franz Xaver Richter, geboren am 1. Dezember 1709 zu Hollischau (Mähren), bringt Riemann auf Grund unbezweifelbarer Dokumente mehrfach ganz neue Mitteilungen. Von seiner Jugendzeit fehlen alle Nachrichten. Am 2. April 1740 trat er beim Abte in Kempten, der die Würde eines Reichsfürsten hatte, als Vizekapellmeister in Dienste und fand 1747 Aufnahme am Mannheimer Hofe als kurfürstlicher Kammermusiker und Kammerkomponist. Am 24. April 1769 wurde Richter als Münsterkapellmeister am Straßburger Hohen Stift an-

*) Auffallenderweise nennt der gelehrte Herausgeber den bekannten Abbé Vogler Seite X gleich vielen andern Musikschriftstellern „Abt" — und wie ich mich soeben überzeuge, legt er ihm diese Bezeichnung auch im „Musik-Lexikon" bei. Dem gegenüber sei mit aller Bescheidenheit wiederholt konstatiert, daß Vogler niemals ein „Abt" war, sondern die Bezeichnung „Abbé" lediglich ein Titel ist, den der französische Sprachgebrauch dem katholischen Priester überhaupt beigelegt hat und bis zur Stunde beilegt. Es wäre dringend zu wünschen, daß der Abt Vogler nun endlich überall dem Abbé Vogler Platz mache.

gestellt.*) Daß er dort bis in sein hohes Alter fleißig komponierte, beweist eine 1787 dem Straßburger Domkapitel gewidmete Messe. Das dortige Münsterarchiv verwahrt von Richter (zum großen Teil autographe) Partituren und Stimmen von 28 Messen, 2 Requiem, 16 Psalmen, Lamentationen, 1 Te Deum, 38 größeren Motetten, 2 Kantaten, 2 Passionen. Wie nicht anders zu erwarten, ist fast die gesamte Kirchenmusik Richters mit Begleitung der Orgel und des Orchesters geschrieben. Sie steht zwar dem Geiste der Palestrina-Epoche fern, weist aber Richter eine ehrenvolle Stellung unter den Kirchenkomponisten des 18. Jahrhunderts an und ist nicht weltlicher oder theatralischer als Pergolesis Stabat Mater oder die Messen von Mozart und Haydn (XXVIII).

Für Fétis' Notiz, daß man Richter 1783 in der Person des Ignaz Pleyel einen Adjunkten beigegeben habe, ließ sich in den Rechnungsbüchern eine Bestätigung nicht finden. Der Name Pleyels taucht in denselben erst nach dem am 12. September 1789 erfolgten Tode Richters auf, und zwar läuft sein Gehalt als Kapellmeister am Münster vom 1. Okt. 1789 ab (XXVII).

Von dem dritten hier in Betracht gezogenen Mannheimer Symphoniker, Anton Filtz, wissen wir nur, daß er Violoncello-Virtuose war und am 15. Mai 1754 in Mannheim angestellt wurde. Seinen Tod setzt Walter (l. c.) in das Jahr 1760. Auffallend ist die Tatsache, daß viele seiner Werke erst nach diesem Jahre erschienen. Mit Bezug hierauf und auf eine Notiz in Dlabacz' „Künstler-Lexikon für Böhmen" möchte man auf den Gedanken kommen, ob Anton Filtz nicht etwa gar mit dem dort genannten „Filsl" identisch und 1760 nicht gestorben, sondern nur aus Mannheim „verschwunden" sei (XXIX).

Wir dürfen dieses Referat nicht schließen, ohne ausdrücklich auf etwas hinzuweisen, was dem vorliegenden Bande einen besonderen Wert verleiht, nämlich 1) das vom Herausgeber (S. XXXI—XXXVIII) beigefügte Verzeichnis der Druckausgaben von Symphonien der Mannheimer Komponisten Johann Stamitz, Franz Xaver Richter, A. Filtz, Ign. Holzbauer, Josef Toeschi, Chr. Cannabich, Karl Stamitz und Anton Stamitz, 2) den „thematischen Katalog der Mannheimer Symphonien" mit Angabe der Fundorte erhaltener Exemplare in Druck und Handschrift (S. XXXIX—LIV) — Leistungen von solcher Arbeitskraft und Schaffensfreudigkeit, daß uns deren Durchsicht in Wahrheit Ehrerbietung abgenötigt hat.

*) Fétis und nach ihm Walter (in seiner ausgezeichneten „Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälz. Hofe. Leipzig, 1898") setzen seine Anstellung in Straßburg schon ins Jahr 1747.

Thomæ Ludovici Victoria Abulensis Opera omnia ex antiquissimis, iisdemque rarissimis, hactenus cognitis editionibus in unum collecta, atque adnotationibus, tum bibliographicis, tum interpretatoriis ornata a Philippo Pedrell. — Lipsiæ, 1902. Breitkopf et Härtel. — Grossfolio. — Tomus I. Motecta. XVI und 156 Seiten. Tomus II. Missarum liber primus. 177 Seiten.

„Cigno di Palestrina" — „den Schwan Palestrinas" hat Don Severo Bonini den großen spanischen Meister Thomas Ludovicus de Viktoria genannt, und mit Recht: denn von allen Zeitgenossen des unsterblichen Pränestiners hat keiner den Geist desselben so unmittelbar, so ganz in vollen Zügen, so sehr die eigene Kunst durchdringend in sich aufgenommen wie dieser edle Priester von Avila, der nur zu Gottes Ehre und seiner Kirche Glanz und nie für profane Zwecke musikalisch tätig war. Kein Wunder, daß schon unser unvergeßlicher Dr. Proske sich allen Ernstes mit dem Gedanken trug, die Werke Vittorias[1]) in ihrer Gesamtheit zu veröffentlichen — ein Gedanke, den Dr. Haberl neuerdings aufgriff, indem er 1896 an die spanische Nation, speziell an Herrn Pedrell, die Aufforderung richtete, es als Ehrensache zu betrachten, daß die Tonschöpfungen ihres großen Landsmannes aller der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht werden.[2]) Tatsächlich hat der genannte Musikforscher es auch unternommen, eine Monumentalausgabe sämtlicher Werke Vittorias zu besorgen, und es liegen uns bereits die ersten zwei Bände derselben vor.

Der kurzen Einleitung zum Ganzen entnehmen wir, daß der Herausgeber alle Originaldrucke zu Rate gezogen und die Varianten genau verglichen hat. Das Verzeichnis, welches er von den ersteren gibt, deckt sich nahezu vollständig mit jenem Dr. Haberls (l. c. S. 75 ff.), nur daß er, offenbar von Fétis irregeführt,

[1]) Die Italiener nennen unsern Meister „Tommaso Ludovico da Vittoria."

[2]) Siehe den mit großer Sachkenntnis und wissenschaftlicher Genauigkeit verfaßten Artikel Dr. Haberl's im K. M. Jahrbuch 1896 S. 72 ff: „Tomas Luis de Viktoria. Eine bio-bibliographische Studie", auf welchen wir mehrfach Bezug nehmen.

die zwei angeblichen Neudrucke der 1589 zu Dillingen erfolgten Ausgabe der „Cantiones sacræ“ (Dillingen 1590 und Frankfurt 1602) erwähnt, deren Existenz ihm übrigens selbst sehr zweifelhaft erscheint (cf. Haberl l. c. S. 79). Des weiteren redet er noch von einer 1672 erschienenen venetianischen Neuausgabe der Motetten von 1589. Hier wird — was Pedrell ebenfalls nicht ausschließt — ein Schreibfehler im Kataloge Santinis vorliegen, indem statt 1572 die Jahrzahl 1672 eingezeichnet wurde. Das gleiche ist zweifellos auch der Fall bei dem in der Bibliothek der K. Akademie S. Cæcilia in Rom aufbewahrten Exemplar des 1576 erschienenen „Liber primus qui Missas etc.“, das ebenfalls die Jahrzahl 1676 trägt.

Die bio- und bibliographischen Forschungsergebnisse wird Pedrell erst am Schlusse der Gesamtausgabe publizieren, woselbst er auch eine eingehende Würdigung Vittorias als kirchlichen Tonkünstlers zu geben verspricht.

Was nun den Inhalt des I. Bandes anbelangt, so enthält derselbe nur Motetten für die verschiedenen Feste und Festzeiten des Kirchenjahres und zwar 26 zu vier, 13 zu fünf, 16 zu sechs und 2 zu acht Stimmen. Von den vierstimmigen finden sich 16 in Proskes Musica divina, 2 in anderen Ausgaben, welche Eitner (M. f. M. III. Jahrgang S. 196/7) anführt; alle übrigen werden hier zum erstenmal wieder an das Licht der Öffentlichkeit gebracht.[1]) Es sind Motetten von großer, bezaubernder, unbeschreiblicher Schönheit; Tonwerke, deren Grundlage der gregorianische Choral mit seinem Reichtum von Tonarten und seiner wunderbaren Natürlichkeit in der Melodieführung bildet; kirchliche Gesänge, in deren Aufbau und Durchführung hohe und höchste Kunst gesanglicher Kontrapunktik mit dem Ausdrucke frommer, ja glühender Andacht und Begeisterung um die Palme streitet. Die Texte sind zum überwiegenden Teile den liturgischen Büchern der Kirche entnommen, wie sie noch heute im Gebrauche sind; eine kleinere Anzahl stammt aus der Zeit vor Einführung des jetzigen Missale und Breviers.

Im II. Bande publiziert Pedrell zehn Messen von Vittoria: 6 vier- und 4 fünfstimmige. Vier von denselben sind uns bereits durch Proske bekannt geworden: Simile est regnum cœlorum (1576) 4 voc. (Sel. nov. Miss. I, Nr. 5); O quam gloriosum (1583) 4 voc. (Sel. nov. Miss. II., Nr. 9 — eine neue, von J. Quadflieg redigierte Ausgabe erschien vor wenigen Jahren bei Pustet in Regensburg); Quarti toni (1592) 4 voc. (Mus. div. I., 141) und Trahe me post te (1592) 5 voc. (Sel. nov. II., Nr. 14.); eine fünfte „Ave maris stella“ (1576) 4 voc. hat der spanische Musikgelehrte Eslava in seiner großen Sammlung „Lira Sacro-Hispana I., Ser. 2 p. 1—27 veröffentlicht: die andern fünf Messen erscheinen hier zum erstenmal nach mehr denn 300 Jahren in neuer Ausgabe. Ihre Titel lauten: Quam pulchri sunt (1583) 4 voc.; O magnum mysterium (1592) 4 voc.; De Beata Maria Virgine (1576) 5 voc.; Surge propera (1583) 5 voc.; Ascendens Christus (1592) 5 voc. Mit Ausnahme der Messen Ave maris stella, Quarti Toni und De Beata liegt sämtlichen Messen zweifelsohne ein Motett zu Grunde, nach dessen Anfangsworten sie benannt und dessen einzelne Motive in der neuen Komposition verarbeitet wurden; bei den Messen Quam pulchri sunt, O quam gloriosum, O magnum mysterium, Ascendens Christus ergibt ein Vergleich mit den betreffenden, im I. Bande abgedruckten Motetten den direkten Beweis dafür. Die Missa „Ave maris stella“ ist über die Choralmelodie des gleichnamigen Hymnus, jene de Beata M. V. über Melodien der ersten Choralmesse de Beata im Ordinarium Missæ und des ersten Choral-Credo geschrieben, der Missa Quarti Toni allein liegen frei erfundene Themate bezw. Motive zu Grunde. Daß in diesen Meßkompositionen die an den Motetten gerühmte polyphone Kunst potenziert erscheint, darüber brauchen wir wohl kein Wort zu verlieren; wir begnügen uns, auf die verhältnismäßig

[1]) Wir lassen die Anfangsworte der einzelnen Motetten hier folgen: **4st.**: *O quam gloriosum; Doctor bonus amicus Dei Andreas; O magnum mysterium; Senex puerum portabat; Ne timeas, Maria; Duo Seraphim — Tres sunt; Domine, non sum dignus — Miserere mei, quoniam; Estote fortes; Iste sanctus; Gaudent in cœlis; Ecce Sacerdos; Hic vir; Veni sponsa Christi; O quam metuendus est (Proske, Mus. div.); Vere languores nostros; O vos omnes (Eitner);* Quam pulchri sunt gressus tui; O decus apostolicum; Magi viderunt stellam; Sancta Maria, succurre miseris; O Regem cœli — Natus est nobis; O Sacrum convivium — Mens impletur gratia; — **5st.**: Ascendens Christus in altum — Ascendit Deus in jubilatione; Dum complerentur — Dum ergo essent; Ecce Dominus veniet — Ecce apparebit; Cum beatus Ignatius — Ignis, Crux, bestiæ; Descendit Angelus Domini — Ne timeas; Gaude, Maria Virgo; O lux et decus Hispaniæ; Resplenduit facies ejus: — **6st.**: Quem vidistis — Dicite, quidnam vidistis; Vadam, et circuibo civitatem — Qualis est dilectus tuus; Tu es Petrus — Quodcumque ligaveris; Vidi speciosam — Quæ est ista; Benedicta sit sancta Trinitas; O sacrum convivium; Surrexit pastor bonus; Congratulamini mihi; Ardens est cor meum; Nigra sum; Trahe me post te; Pastores loquebantur; **8st.**: Ave, Maria; O Ildephonse.

knappe Gestaltung der einzelnen Gesangsabteilungen, namentlich in den vierstimmigen Messen, als auf einen charakteristischen Unterschied gegenüber vielen Messen Palestrinas hinzuweisen; am auffallendsten erscheint diese Kürze in der Missa „O magnum mysterium“, welche ungewöhnlich viel Homophonie, ja sogar parlando-Sätze aufweist und in mancher Hinsicht Gedanken an H. L. Haßler erweckt. Unter den fünfstimmigen Messen steht ihr wohl „Trahe me“ am nächsten. —

Es war unseres Erachtens gut, bei der Publikation im allgemeinen das streng chronologische Prinzip zugunsten einer Einteilung des Materials nach liturgischen Gesichtspunkten fallen zu lassen und zum Ersatze dafür an die Spitze jedes einzelnen Motettes und jeder Messe die Jahrzahl des einschlägigen Originaldruckes zu setzen: so kommt das Gleichartige schöner und praktischer zusammen, ohne daß dem strebsamen Jünger der musica sacra die Möglichkeit benommen ist, sich an dem immer höheren Fluge zu erfreuen, den das Genie Vittorias von einem Zeitraum zum andern so sichtlich genommen und der dem Herausgeber Anlaß gab zu dem herrlichen Worte: „Vittoria ist von all den ruhmreichen Meistern dieser Epoche wohl einer der wenigen, die, obgleich durch das Gesetz der Zeitgenossenschaft und der Nachfolge auf der Höhe der alten Kunst stehend, vermöge ihres ahnungsvollen Genies den königlichen Adlerblick schon den ersten Strahlen der modernen Kunst zuwenden“ (Bd. I S. VI).
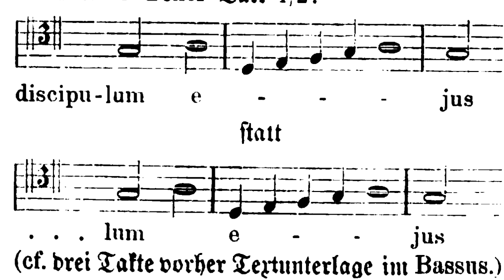
Nicht ohne Bedauern haben wir anderseits die Wahrnehmung gemacht, daß in den beiden Bänden durchweg an Stelle des Mezzosopran- und des Baritonschlüssels andere Schlüssel in Anwendung gebracht, die ursprünglichen dagegen nur vor jedem Tonstücke angedeutet wurden. Wir sind der Ansicht, oder — um es deutlicher zu sagen — der tiefbegründeten Überzeugung, daß **monumentale Ausgaben** wie die vorliegende schon im historischen Interesse absolut nicht anders als in den Schlüsseln der Originaldrucke hergestellt werden sollen. Um so größer war unser Erstaunen, als wir in Nr. 11 des „Gregorius-Blattes“ von 1903 eine Erklärung des Herrn Rektors Dr. Boeker in Aachen lasen, aus welcher hervorgeht, daß Pedrell sowohl als auch die Firma Breitkopf und Härtel die Beibehaltung der alten Schlüssel „bei der großen Unbeholfenheit der jetzigen Dirigenten und Sänger“ als unmöglich bezeichneten und es nur den Bemühungen Dr. Boekers zu verdanken ist, daß wenigstens der c-Schlüssel für Sopran, Alt und Tenor gerettet wurde.

Bezüglich einer Anzahl von Ungenauigkeiten und offenkundigen Fehlern, welche wir namentlich in der Textunterlage fanden, gibt die eben zitierte Erklärung Dr. Boekers ebenfalls näheren Aufschluß. Derselbe schreibt nämlich, Pedrell scheine „von den fixen Regeln der Alten über Textunterlage kaum einen Begriff zu haben; was darüber in deutschen Zeitschriften und Handbüchern steht, hatte er wohl nie gelesen. Auf jeder Seite, ja in jeder Notenzeile war eine solche willkürliche, ganz vom Original abweichende Textunterlage, daß ich fast bei meiner Arbeit (der Korrektur) verzagte. Aber ich hatte meine Mithilfe versprochen und nun mußte ich auch daran, radikale Arbeit zu machen.“ Wenn bei einer so mühevollen Arbeit Versehen mitunterlaufen, so ist das bedauerlich, aber begreiflich und entschuldbar, zumal angesichts der unleugbaren Verdienste, welche sich Dr. Boeker um das Zustandekommen der zwei Bände erworben hat und wofür ihm der aufrichtigste Dank aller Verehrer Vittorias sicher ist. Möge das ideale Unternehmen dieser Gesamtausgabe, die sich in ihrer prachtvollen Ausstattung auch nach außen als eine ganz hervorragende Publikation präsentiert, unter seiner verständnis- und pietätvollen Mitwirkung gedeihlichen Fortschritt und gediegenen Abschluß finden!

An Fehlern und Ungenauigkeiten habe ich in Pedrells Gesamtausgabe der Werke Vittorias folgende gefunden:

I. Band:

Seite 5 Tenor Takt 1/2:
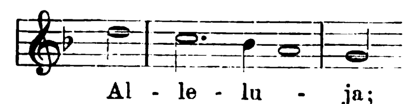


(cf. drei Takte vorher Textunterlage im Bassus.)

Seite 12 Bassus Takt 9 gehörte die Silbe *se* von *presepio* in Konsequenz der übrigen Stimmen schon unter die Note *g* gesetzt.
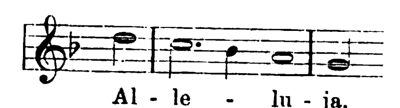
Seite 23 Tenor drittletzter Takt ist die erste Note $\bar{e}$ eine Viertel, sollte aber eine halbe sein.

Seite 60 Cantus Takt 10 findet sich folgende, unbedingt falsche Textunterlage:



hier muß es doch heißen:





Derlei Stellen wiederholen sich öfter, wie denn überhaupt bei den Alleluja in der Textbehandlung häufig eine gewisse Unklarheit sich bemerkbar macht.
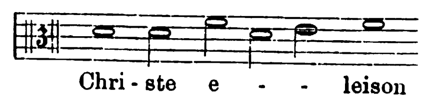
Seite 62 Altus Takt 6 soll über der Viertelnote f ein ♯ stehen.

II. Band:

Seite 1 Cantus Takt 9 ist die Schlußsilbe *e* von *Kyrie* bereits der Note e, die erste Silbe von *eleison* aber dem in Takt 10 folgenden c zu unterlegen.

Seite 57 Bassus Takt 8 des *Gloria* heißt die erste Note d anstatt c.

Seite 120 ist die charakteristische Textunterlage



des öfteren ganz willkürlich geändert.

Andere Versehen, die mir bei Durchsicht der beiden Bände auffielen, habe ich, weil noch nicht im Besitze von Dr. Boekers Erklärung, nicht rechtzeitig notiert und inzwischen vergessen.

Elsendorf (Niederbayern). **J. Auer.**

Johann Kaspar Ferdinand Fischer, Sämtliche Werke für Klavier und Orgel.

Herausgegeben von **Ernst v. Werra.** Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Eine Frucht langjährigen Bienenfleißes hat der bekannte Orgelmeister E. v. Werra in diesem stattlichen Bande uns vorgelegt. Der Inhalt desselben verdient um so mehr allseitige Beachtung, je wichtiger die Stellung von J. K. F. Fischer in der Geschichte der Klavier- und Orgelkomposition erscheint und je wertvoller namentlich die Werke letzterer Gattung für den praktischen Gebrauch sind.

Klaviermusik enthalten die zwei ersten Abteilungen unserer Publikation:

a. „Les Pièces de Clavessin". Oeuvre II. 1696; zwei Jahre später unter dem deutschen Titel „Musikalisches Blumen-Büschlein" veröffentlicht. — Das Werk enthält 8 Nummern, deren jede in ein Präludium und eine Gruppe von verschiedenen Tanzformen gegliedert ist. Seiffert sagt (Geschichte der Klaviermusik S. 229) darüber: „Unsern Altklassikern Bach und Händel wird das Werk Fischers nicht unbekannt gewesen sein. Die musikalische Luft, die hierin weht, haben sie in vollen Zügen eingeatmet; diese Beobachtung kann jeder machen, der nur oberflächlich die Hauptwerke jener beiden Meister kennt. Es ist deshalb kein Zufall, wenn wir bei dem einen oder andern auf Tonsätze stoßen, deren Stimmung keimhaft schon von Fischer vorgebildet ist."

b. „Musikalischer Parnassus" — ohne Angabe eines Druckjahres (Gerber nennt als solches 1738). Der Inhalt ist ähnlich demjenigen der eben vorhin genannten Sammlung, zerfällt aber in „9 Partien" nach den Namen der neun Musen. Auch über dieses Werk gibt Seiffert (l. c. S. 226) ein sehr zutreffendes Urteil ab: „Fischer ist der erste, der sich mit vollem Bewußtsein und ohne Rückhalt von der eng umgrenzten Form Frobergers abwendete, um das Panier der neufranzösischen Suite zu ergreifen . . . Fischer ebnet somit eine Bahn, auf der ein Gottlieb Muffat weiter gehen konnte."

Weit mehr Interesse noch als die Klavierkompositionen Fischers bieten uns jene für die Orgel. Auch sie umfassen zwei Originaldrucke:

1) „Ariadne Musica". Ausgabe von 1715, der übrigens wenigstens eine schon vorausgegangen war; leider ließ sich nirgends ein Titelblatt davon finden. Die Sammlung enthält 20 Präludien mit ebensoviel Fugen und 5 Ricercare über kirchliche Gesänge.

2) „Blumenstrauß", wieder ohne Jahrzahl, aber ebenso wie „Ariadne" bei Leopold in Augsburg gedruckt, ist nach den 8 Kirchentonarten geordnet, deren jede Fischer mit einem Präludium, 6 Fugen samt Finale bedacht hat.

Wenn Seiffert (l. c. S. 230) von der „Ariadne" schreibt: „Selbst das kleinste Sätzchen verrät den Meister der Form, den empfindungsreichen, gedankentiefen Harmoniker, den gewandten Kontrapunktiker": so möchten wir dieses Lob ohne Rückhalt auch auf den „Blumenstrauß" übertragen. Tatsächlich repräsentieren die beiden Sammlungen eine wahre Schatzkammer für den katholischen Organisten; denn gerade seinen Bedürfnissen ist durch die knapp gehaltene Fassung dieser Tonsätze, allen voran der Fugen, in zweckmäßigster Weise Sorge getragen. Können und möchten wir auch nicht alles ohne Unterschied für den Gebrauch bei unsern Gottesdiensten empfehlen, so entspricht doch weitaus die Überzahl der hier vereinigten Orgelstücke dem wahren Begriffe „kirchlicher Würde".

So sind wir also dem hochverehrten Herausgeber auch für diese mit echter und rechter



Meisterschaft besorgte Publikation ebenso aus praktischen wie aus historischen Gründen zu großem Danke verpflichtet.

Was die Lebensdaten Fischers betrifft, so haben wir bereits oben in unserm Referate über Band X der „Denkmäler deutscher Tonkunst" die hieher bezüglichen, leider sehr geringen Resultate der langjährigen Bemühungen E. v. Werras zusammengestellt.

Elsendorf (Niederbayern). **J. Auer.**

Dr. Wilh. Bremme, Geistliche Lieder von Wilhelm Nakatenus. Mit einem Titelbild nach einem alten Altarbilde. Köln 1903. Verlag und Druck von J. P. Bachem. 152 Seiten.

Von dem gelehrten Herausgeber der vorliegenden Arbeit hat der Unterzeichnete im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1900, S. 141 bis 144 bereits eine sehr wertvolle hymnologische Gabe[1]) besprochen. Auch dieses neue Werk bildet wieder eine gelehrte Filigranarbeit, welche dem verdienstvollen und fleißigen Forscher zu großer Ehre gereicht und den Hymnologen mannigfaltigen Nutzen gewährt. In der Vorrede (S. 5—8) wird an der Hand von reichen Literaturbelegen der Nachweis geführt, wie die katholischen Liederdichter Friedrich Spee S. J. (1591—1635), Jakob Balde S. J. (1604—1688) und Angelus Silesius (1624–1677) „im 19. Jahrhundert endlich zur Anerkennung gelangten und ihnen unter den Dichtern des 17. Jahrhunderts die gebührende Stelle angewiesen wurde." Nach Angabe der über P. Wilhelm Nakatenus S. J. (geb. 18. Okt. 1617 zu München-Gladbach, gest. 23. Juni 1682 in Aachen) vorhandenen Literatur (S. 12) und des in den Beilagen (S. 137—145) mitgeteilten handschriftlichen und gedruckten Materials ist der Lebens- und Bildungsgang des Dichters (S. 13—18) veröffentlicht. Über die schriftstellerische Tätigkeit des trefflichen Jesuitenpaters, dessen „ganzes Streben in allen Stellungen auf die Ehre Gottes und das Heil der Seelen gerichtet war, berichten S. 21—36. Dort hat der belesene Herausgeber die verschiedenen Werke des fleißigen und eifrigen Ordensmannes, durch die so überaus viel Gutes gestiftet worden ist,[2]) aufgezählt und beschrieben. Den Hauptteil des Buches (S. 39 bis 134) umfaßt die Wiedergabe der Lieder Nakatens. Recht beachtenswert ist, was der Herausgeber auf S. 41 schreibt: „Während in den protestantischen Gesangbüchern bei jedem Liede, wenn möglich, der Verfasser desselben am Schlusse genannt wird, ist das bedauerlicherweise in katholischen Gesangbüchern nicht der Fall.[1]) Von den meisten und schönsten katholischen Kirchenliedern kennt man leider die Verfasser nicht; und doch wäre es schon im wissenschaftlichen Interesse wünschenswert, wenn dieselben bekannt wären, um beurteilen zu können, welchen Anteil sie an der katholischen Kirchenliederdichtung gehabt haben. Möchte bei der Abfassung neuer katholischer Gesangbücher doch auch auf diesen Punkt Bedacht genommen werden." Unter Beilage VI. (S. 146—150) findet der Leser ein „Verzeichnis von Gesangbüchern, welche Lieder von W. Nakaten enthalten". Es mögen noch hinzugefügt werden: Katholisches Gesangbuch nebst Gebeten für die kirchliche und häusliche Andacht. Erfurt. Verlag des katholischen Waisenhauses 1859. — Katholisches Gesang- und Gebetbuch für die Angehörigen des Bistums Limburg. Limburg a. d. Lahn 1876. 22. Aufl. 1900. — Katholisches Gesang- und Gebetbuch für die Diözese Fulda. Fulda 1890. 8. Aufl. 1899. — Freu dich! Eine Auswahl geistlicher Gesänge. Selbstverlag bei Dr. M. Tratter, Benefiziat in Bozen (Tirol). — Lumen cordium. Katholisches Gesang- und Gebetbuch insbesondere zum Gebrauche an höheren Lehranstalten von Prof. Dr. H. J. Liessem und P. Piel. Köln 1898. — Psälterlein. Katholisches Gesangbüchlein; zumeist ältere Kirchenlieder samt den gebräuchlicheren neuen mit ihren ursprünglichen Singweisen von H. F. Müller. Frankfurt a. M. 1869. — Folgende Verbesserungen und Anmerkungen können leicht an den bezeichneten Stellen nachgetragen werden: S. 5. Balde ist 1604 geboren. — S. 6. Die Ausgabe der Trutznachtigall von B. Hüppe und W. Junkmann erschien zu Coesfeld und Münster 1841. Die 2. Auflage von J. B. Diel, Friedrich Spee, eine biographische und literarhistorische Skizze, erschien 1901. Zur Literatur über Spee möge hier noch nachgetragen sein: Stein, Fr. Spee als religiöser Dichter der Trutz-Nachtigall (Programm). Klattau 1859. Jos. God. Müller, Beiträge zur Geschichte des Josephinums in Hildesheim (Programm). Hildesheim 1868. A. Baldi, die Hexenprozesse in Deutschland und ihre hervorragendsten Bekämpfer. Würzburg

---

[1]) Der Hymnus Jesu dulcis memoria in seinen lateinischen Handschriften und Nachahmungen sowie deutschen Übersetzungen. Mainz 1899.

[2]) So ist z. B. sein „Himmlisch Palmgärtlein" „in Deutschland von unberechenbarer Wirkung gewesen" (Hergenröther, Kirchengeschichte Bd. III., 3. Aufl. S. 343. K. Werner, Geschichte der katholischen Theologie seit dem Trienter Konzil bis zur Gegenwart. München 1889. S. 82).

[1]) Vergleiche: Joseph Pape, das Kirchenlied. Büren 1884. S. IV.



1874. Historisch-politische Blätter, Bd. 68. München 1872. Bd. 124. München 1899. S. 785—795. Bd. 125. München 1900. S. 830 ff. — S. 6. Jakob Balde aus dem Jesuitenorden, „der deutsche Horaz", aus dessen Mariengesängen der hehren Gottesmutter Lob und Preis mit melodischer Fülle ertönt, hat auch in dem Werke „Budik, Leben und Wirken der vorzüglichsten lateinischen Dichter des 15. bis 18. Jahrhunderts. Wien 1827" einen Ehrenplatz gefunden. „Balde widmet sich," sagt Wolfgang Wenzel, „in seinen schönsten Liedern ganz der heiligen Jungfrau. Mit poetischer Meisterschaft faßt er die oberbayerischen und tyrolischen Alpen gleichsam als ihr Piedestal auf." — S. 7, Zeile 2, lies „(Programm). Breslau 1863" statt: Berlin 1864. Ebendaselbst Zeile 3 ist „Romels" in „F. S. Romeis" zu verbessern. — S. 7. Zu den Arbeiten über Angelus Silesius sind noch nachzutragen: A. Treblin, Angelus Silesius. Ein Vortrag. Breslau 1877. C. F. Gaupp, Die römische Kirche beleuchtet in einem ihrer Proselyten. Dresden 1840. F. Joh. Kern, J. Schefflers Cherubinischer Wandersmann. Eine literarische Untersuchung. Leipzig 1866. Ahrendts, Zur Einleitung in den cherubinischen Wandersmann (Programm). Aschersleben 1863. Hoffmann von Fallersleben, Johann Scheffler (Angelus Silesius); im Weimarischen Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst. I. Bd. Hannover 1854. S. 267—295. W. Schircks, Johannes Angelus Silesius. Ein Lebensbild; in der „Deutschen Zeitschrift für christliche Wissenschaft und christliches Leben." 1851, Nr. 48 ff. H. Kurz, Geschichte der deutschen Literatur. II. Bd. 4. Aufl. Leipzig 1865. S. 290 ff. 355 ff. Ed. Em. Koch, Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche. IV. Bd. 3. Aufl. Stuttgart 1868. S. 3—21. P. Guido Maria Dreves, S. J., Angelus Silesius. Eine hymnologische Studie; im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch" (Regensburg) 1886. S. 22—30. Dr. Rich. v. Kralik, Angelus Silesius und die christliche Mystik. Hamm i. W. 1902. — Hiermit will ich schließen, denn meine Ausführungen sollen auch nicht den Schein erwecken, als wollte ich eine so verdienstvolle Schöpfung mit dem Facettauge des nörgelnden Kritikers betrachten. Die gemachten Ausstellungen setzen den Wert des Buches nicht herab. Wo wäre denn eine menschliche Leistung ohne Fehler oder Schwächen zu finden? Ein Talisman gegen Übersehen, Unrichtigkeiten und Irrtümer ist auch dem Schriftsteller nicht gegeben.

Die mit emsigem Fleiße zusammengetragene Arbeit bildet einen wertvollen Beitrag zur Hymnologie und verdient alle Empfehlung. Möge der gelehrte und berufene Herausgeber auf der mit Erfolg betretenen Bahn rüstig weiterschreiten! Sehr viel ist hier noch zu tun, und leider sind der Arbeiter so wenige.

Montabaur. **K. Walter.**

Zur Choralfrage.

Eine ruhige Antwort auf eine unruhige Gegenkritik.

Motto: Hanc veniam dabimus petimusque vicissim. Hor. Ep. ad Pisones.

Im Juni 1903 ließ P. Raphael Molitor O. S. B. eine kleine Broschüre in Graz erscheinen gegen das vier Monate vorher ausgegebene Kirchenmusikalische Jahrbuch, in der er namentlich gegen Dr. Haberls Abhandlung und gegen meine Rezension seines zweibändigen Werkes scharf ins Feld zieht. So sonderbar der Titel der Broschüre (Eine werte Geschichte), ebenso eigentümlich ist der ganze Inhalt. Sollen die vielen nebensächlichen Bemerkungen vielleicht dazu dienen, den Leser von der Hauptsache abzulenken? Gewiß ist, daß P. M. in dem Teil, der mit meiner Arbeit sich beschäftigt, die Angelpunkte der ganzen Choralgeschichte, nämlich einerseits die Gegenströmung gegen den alten langen Choral und die Adoptierung derselben von seiten der Kurie mit dem Breve Gregors XIII. und der Approbation des Pontifikale, anderseits die offizielle Inangriffnahme der Reform durch dasselbe Breve von 1577 und jenes Pauls V. vom 28. Aug. 1608 und ihre halboffizielle Vollendung 1614, mit Stillschweigen übergeht, also nicht mehr und nicht weniger als die Substanz meiner Ausführungen verschweigt. Dagegen wirft er sich mit Eifer auf die nebensächlichen Dinge, auf Stil, Schreib- oder Druckfehler, auf vermeintliche Inkonsequenzen, auf Redensarten und Ausdrücke. Wir lassen ihm dieses Spiel, soweit es sachlich und ohne persönliche

Gehässigkeiten verläuft, erklären aber, daß gerade in persönlichen Ausfällen die Broschüre Molitors bald Komisches, bald Beleidigendes leistet, z. B. S. 28 derselben, wo es heißt: „Schon das erste Zitat des ersten Referates enthält 4 *Schreib- (nicht Druck-)fehler* (E. S. 1.: 2mal Mocquérau, dann Révue . . .)." Zitiert ist hier die Extrabeilage zur M. sacra 9. Im Jahrbuche 1901 ist das Beanstandete stehen geblieben, aber auf der zweiten Seite des gleichen Artikels (Jahrb. S. 144) ist Revue richtig geschrieben. Ich frage nun: wenn das erste Revue (mit Akzent) nach Molitor nicht Druck-, sondern Schreibfehler ist, d. h. von meiner Unwissenheit oder Nachlässigkeit herstammt, wem ist das zweite richtige Revue zuzuschreiben, mir oder dem Setzer? — Diese Schreibart P. Molitors, scheint mir, steht noch *unter* dem „Kalenderstil". Vgl. S. 41 der Broschüre. Sie ist aber auch nicht selten beleidigend und dies in einer den Gelehrten selbst entehrenden Weise. Auf S. 29 der nämlichen Broschüre z. B. ist zu lesen: „Ein — sagen wir einmal — curriculum vitæ verschafft ihm (d. h. Pater Weidinger) in den Augen des Lesers die nötige Autorität. J. 1902, S. 216: „„Studium aller einschlägigen Fragen, Vergleich . . ., 30 Jahre Regenschori"" usw. usw. . . . . . Wer hat eine solche Selbstanpreisung eines Kritikers je einmal in einem Referate gelesen?" Was habe ich denn S. 216 geschrieben? Folgendes: „Wir bedauern, diese rein kritischen Bemerkungen dem sehr verehrten Verfasser machen zu müssen, da wir es als Pflicht eines Berichterstatters erachten, nach *allen* Seiten hin gerecht zu sein, und da jedes Wort aus voller Überzeugung fließt, die durch genaues und öfteres Studium des vorliegenden Werkes und aller einschlägigen Fragen, durch vielfachen Vergleich der verschiedenen Choralarten, ... besonders des Liber gradualis von Pothier mit der Medicea und der Übertragung des P. Dechevrens, ferner durch langjährige Praxis . . . . gewonnen wurde. Es will sonderbar erscheinen, daß wir uns verteidigen wegen einer objektiven Kritik. Aber da gewisse Fachblätter . . . . nur von „vollendeten Tatsachen in der Choralfrage, von absichtlicher Entstellung oder schuldlosem Irrtum" reden, ... da man behauptet, die Gelehrten sind über die Frage einig, so daß jeder, der nicht darüber einig ist, fürchten muß, als minder betrachtet zu werden, ... so wollten wir wenigstens das Recht zu einem bescheidenen Worte uns sichern." Der Passus schließt mit einem warmen Appell an die Gutgesinnten beider Richtungen zur Verständigung. Indem wir so schrieben, wollten wir das Loos sowohl der „absichtlich Entstellenden", als der „schuldlos (aber blöd) Irrenden" von uns (Greg. Rundschau I 8/9 S. 102) fernhalten und wollten, wenn auch gewiß *als minder* betrachtet,[1] doch gleichsam durch Zeugnisse wie ein Schüler beweisen, daß wir bescheiden *mitreden* können. Daß wir das tun mußten, kam von der beispiellosen Sicherheit und unerschütterlichen Beharrlichkeit, mit der auf gegnerischer Seite das ausschließliche Recht des Urteils in Anspruch genommen und in den wichtigsten Dingen, auch wenn sie noch so zweifelhaft sind, durch zuversichtliche Behauptungen geltend gemacht wird. Offenbar hat P. Molitor bei Lesung meiner Kritiken alle Ruhe verloren, oder vielmehr, wie namhafte Musiker mir gegenüber äußerten, von Anfang an keine Ruhe dabei bewahrt und deswegen im ersten „Sturm" darauf reagiert. Dieser Mangel an Selbstbeherrschung fiel auch einem Schriftsteller auf, der gewiß in den Augen P. Molitors unverdächtig ist. Es ist das Msgr. Nasoni in Mailand, welcher sowohl in seiner Mus. sacra (Augustheft S. 125) als im Osservatore Cattolico bei der Rezension zu Molitors Broschüre: ‚Eine werte Geschichte' sich gezwungen sieht zu bemerken: „Der Stil der Broschüre ist nicht so vornehm und ruhig, wie der des zweibändigen Werkes; aber er ist hervorgerufen durch die Schreibweise der Gegner Dr. Haberl und P. Weidinger." Wir fragen dagegen: wo haben wir auch nur im entferntesten einen ähnlichen Stil oder eine Kampfesweise wie P. Molitor in seiner Broschüre angewendet? Selbst die Gregor. Rundschau I. 8/9 S. 121 lobt den Stil unserer zwei ersten Referate und hat dieses ihr Urteil in der kurzen Würdigung des 3. Referates nicht korrigiert, II. Nr. 4. (1. Apr. 1903). Wohl redet sie ebenda von „Parteilichkeit und Unversöhnlichkeit", die aus dem Referate sprächen, allein das ist ein anderer Punkt, auf den wir weiter unten zu sprechen kommen werden.

Also P. Molitor mache seine kritischen Gegenbemerkungen nach dem berühmten Horazischen Motto: Hanc veniam dabimus petimusque vicissim; wir werden uns immer darüber freuen, weil wir wünschen, daß die Choralfrage geklärt und zuletzt zur Zufriedenheit aller gelöst werde; wiederholt sprachen wir das in den Referaten aus (vgl. Jahrbuch 1901 S. 146, S. 159; Jahrb. 1902 S. 217). Ebenso behalten wir uns selbst das Recht einer ernsten Kritik vor, trotz der höflichen Worte der Rassegna Greg. zu Rom: „P. Weidinger hat die *Anmaßung* gehabt, das große

[1]) Auch die Bemerkung in Jahrb. 1902 S. 218, daß ich den alten Choral zu wenig kenne, ist wirklich gemacht worden.

Werk Molitors zu bekämpfen." (Nr. 6. p. 262). Ja, wir haben die Anmaßung, auch nach „dem Schlußworte in der Frage", wie dieselbe Rassegna die Broschüre Molitors nennt, wieder aufzutreten gegen P. Molitor und unsern Standpunkt zu verteidigen, weil wir keine Unfehlbarkeit in literarischen Dingen anerkennen. Das Schlußwort übrigens ist noch lange nicht gesprochen, obwohl die ganze Solesmeser Richtung es durch das Liber gradualis von Dom Pothier und durch das 2bändige Werk P. Molitors schon gesprochen glaubt.

Vor allem — damit gehen wir auf den kargen Inhalt der Broschüre selbst ein — halten wir alles im ganzen und im einzelnen vollständig aufrecht, was wir in drei Referaten des Jahrbuches niedergelegt haben. Besonders betonen wir vor P. Molitor und der ganzen literarischen Welt, die sich dafür interessiert, unsere Basis in der Choralfrage nochmals mit Nachdruck: zwei Punkte stehen obenan in dem ganzen Choralstreit und in meinem Streite mit Molitor.

Ich gebrauche den Ausdruck „Choralstreit" oder Choralfrage absichtlich auch vom Werke P. Molitors, weil dessen Inhalt ein eminent praktischer und nicht bloß ein ästhetischer ist (s. dazu S. 23 u. 24 der Broschüre); handelt er doch von der Vorgeschichte und der Geschichte der Medicea. Die Medicea selbst ist für mich zwar nicht der Brennpunkt der Frage und ich protestiere gegen den Ausdruck Monſ. Respighis in der Rassegna Greg. von Rom (II. Nr. 6.), als handelte es sich bei mir um das „Halten der famosen Burg" (Medicea). Aber zwei Punkte, die mit der ganzen Geschichte der Medicea unzertrennlich verbunden sind, gelten mir als die zwei Angelpunkte der ganzen Choralgeschichte: 1. Ist nach dem Konzil von Trient (abgesehen von der vorhergehenden Gegentradition gegen den alten Choral, s. Jahrbuch 1901 S. 149–153 unter anderen) unter Papst Pius V. und Gregor XIII. ein lauter Ruf um Kürzung des Chorals[1]) an die römische Kurie ergangen (und ergeht er noch)? 2. Hat der päpstliche Stuhl aus praktischen Gründen der Forderung nachgegeben (und gibt er noch nach)? Ich habe beide Fragen bejahend beantwortet und sie, wie mir scheint, mit guten Gründen belegt, wie unter anderm aus Jahrbuch 1902 (S. 224, 226, 229, 240) erhellt. Dabei habe ich zwei andere Punkte der Choralfrage voneinander getrennt, nämlich die ästhetische Seite von der praktischen immer streng geschieden; Zitate dafür anzuführen ist überflüssig, da fast jede Seite der drei Referate davon Zeugnis gibt. Und diesen Standpunkt habe ich in allen Referaten eingehalten; er ist unverrückbar. Er hält die Mitte zwischen zwei Extremen.

Die Solesmeser oder Traditionalisten behaupten: Der alte Choral des hl. Gregor hat sich dem Wesen nach gut erhalten bis zum Konzil von Trient; er ist der einzig richtige. Er bedurfte deshalb keiner Reform, und ein eigentlich ernstes Verlangen nach einer solchen war nicht vorhanden; denn die vorhandene Stimmung gegen den Choral war nur eine gemachte, gemacht von einigen Musiktheoretikern und gemacht besonders von den Künstlern und Typographen in Rom. „Sie, nicht das Tridentinum und nicht der Papst, haben die Reform angeregt und in dieser Weise ausgeführt." Der gregorianische Gesang ist heute neugeboren aus dem Staube der Bibliotheken hervorgegangen; er soll in seine Rechte überall eingesetzt, d. h. überall eingeführt werden.

Wie man sieht, ist sowohl die ästhetische Seite der Choralfrage mit der praktischen verquickt als auch das praktische Bedürfnis einer Kürzung oder überhaupt Reform des Chorals vollständig geleugnet.

Viele Anhänger der Medicea haben diese ihre Ausgabe als Musterausgabe in jeder Hinsicht gepriesen, haben also auch ihrerseits nicht bloß deren praktischen Wert, wie billig, hochgehalten, sondern auch ihren ästhetischen auf gleiche Stufe mit dem praktischen Wert gestellt und die Einführung der Medicea in der ganzen Welt, in Kloster-, Kathedral- und Pfarrkirchen, gefordert, um die Einheit des liturgischen Gesanges herbeizuführen.

Beide sich gegenüberstehende Parteien gehen zu weit. Sie vermischen in gleicher Weise die ästhetische Frage mit der praktischen, mit dem Unterschiede, daß die Medicea-Anhänger die praktische Ausführbarkeit des Chorals scharf betonen und eben diese Eigenschaft der Ausgabe von Solesmes im großen und ganzen absprechen. Geradeso geht bei beiden Parteien die Forderung der allgemeinen Einführung ihrer Ausgabe zu weit.

Unser Standpunkt, in einzelnen Punkten präzisiert, ist von Anfang an folgender gewesen:

1. Wir brauchen eine gekürzte Ausgabe des Chorals für die Masse der Chöre, nämlich für die Laienchöre; s. Jahrb. 1901 S. 151 ff.

2. Wir haben sie schon in der Medicea. Sie entstand aus der Gegentradition gegen den alten Choral. Die Gegentradition wurde mit der Approbation des Pontifikale amtlich approbiert; die Medicea wurde halbamtlich

[1]) Siehe Mol. II. S. 167.

approbiert. S. Jahrb. 1902 S. 225, 229 und andere.

3. Diese reformierte Ausgabe soll zu einem allgemeinen Chor- oder Volks-Choralhandbuch werden.[1])

4. Die Medicea hat ihre Fehler, wie ich schon im Jahrbuch 1901 S. 163 dargetan habe; aber auch die „traditionelle" Leseart hat akzidentelle Fehler, wie ich im Jahrbuch 1902 S. 239 geschrieben habe. Die akzidentellen Eigenschaften derselben sind, wie im nämlichen Jahrbuch 1901 S. 152 u. 154, ebenso 1902 S. 235 zu lesen ist, in der Anhäufung der Motive (Neumen) und in der eigentümlichen Textbehandlung, d. h. Verlegung der reichsten Melismen auf die nichtakzentuierten Silben, zu suchen. Durch diese zwei unwesentlichen Eigenschaften wird der in seinem Wesen so schöne (Jahrbuch 1901 S. 152, 1902 S. 239) Choral „im ganzen antiquiert", er bekommt ein antiquiertes, veraltetes Aussehen (Jahrbuch 1902 S. 239, Z. 16). An diesen letzteren Worten stößt sich die Gregor. Rundschau II (1903) Nr. 4 (1. Apr.), indem sie äußert, es sei unbegreiflich, wie ich Fehler im alten Choral finden könne. Ich antworte, jedes Menschenwerk hat Fehler, und diese gerügten Fehler sind nur nebensächliche, unwesentliche, welche allerdings wie ein altmodisches Kleid die ganze Figur (des Chorals) verändern.

5. Sowohl die gekürzte Ausgabe hat ihre (nicht bloß praktischen, sondern auch) ästhetischen Vorzüge (Jahrbuch 1901 S. 155, S. 162, Jahrb. 1902, S. 239, 1. Spalte) als auch die alte sog. traditionelle Ausgabe (Jahrbuch 1901 und 1902 an den eben zitierten Stellen). Darum vertreten wir (soweit nicht von zuständiger Autorität Einspruch erhoben wird) mit Entschiedenheit die Meinung, der reichere Choral sei als Privileg beizubehalten in den Priester- und Mönchschören, der einfachere einzuführen in den Laienchören (Jahrb. 1901 S. 155 u. 157, ebenso S. 151; 1902 S. 239 u. andere).

6. Die Anhänger der längeren Leseart,[2]) machen die Medicea schlechter als sie ist, wie Witt sich ausdrückte, da diese doch in den syllabischen Gesängen fast ganz der Benediktinerausgabe gleicht; die reicheren sog. melismatischen Gesänge werden aber selbst von den Beuronern vielfach ausgelassen und dafür der Text rezitiert. Der Medicea gegenüber erheben sie einseitig ihre eigene Ausgabe, Liber gradualis, und wollen sie allen, Priester- und Laienchören, aufdrängen.

Wir haben beide Ausgaben gelobt und beide der Praxis, sei es der Laien-, sei es der Priesterchöre, empfohlen. Ist das „Unversöhnlichkeit und Parteilichkeit", wie die Greg. Rundschau II. Nr. 4 in bezug auf unsere Rezension des 2. Bd. Molitors uns vorhält? Versöhnlichkeit wäre wahrscheinlich, mit fliegenden Fahnen ins gegnerische Lager übergehen und auf Gnade und Ungnade sich ergeben!

In medio virtus et veritas! Dieser Grundsatz, scheint mir, erhellt aus den eben angeführten sechs Punkten; und eben diese Punkte sind auch in allen drei Referaten über Molitors Werke enthalten und angewendet, sowohl hinsichtlich der Choralfrage im allgemeinen, als auch in bezug auf einzelne Streitfragen oder Polemiken, z. B. die Mons. Respighis mit Dr. Haberl (Jahrb. 1901 S. 159), und in bezug auf Molitor selbst. Dessen historische Darlegungen haben wir als Meisterwerk von Spezialforschung anerkannt; aber die Schlußfolgerungen des Werkes gehen weiter als die Quellen sprechen, z. B. in der Auslegung des Breve Gregors XIII., in der Unterdrückung der Gegenströmung gegen den alten Choral und des Rufes nach Kürzung (Jahrb. 1902 S. 224, Spalte 2, S. 226 ff., s. Mol. II. S. 167.), in der Nichtbeachtung der autoritativen Adoptierung der Stimmung für die Reform des Chorals, in der Erörterung über das Resultat der Choralreform, d. h. über die Medicea, die nur Privatausgabe sei; und das ist unhistorisch (Jahrb. 1902 S. 240). Der Historiker, so schrieben wir Jahrb. 1902 S. 222, Z. 11, darf nur das behaupten, was die Quellen direkt sagen oder unmittelbar in sich schließen. Was er sonst erschließt, muß er als mehr oder weniger wahrscheinliche Hypothese bezeichnen.[1]) Die

[1]) Wohlgemerkt, P. Molitor, dieser Satz ist nicht von Zerstreutheit eingegeben, wie Sie in der Broschüre S. 29, Z. 3, schreiben, noch wird er „durch einen zündenden Flammenstrahl von der Hochburg an der Donau in ernster Entrüstung gerächt werden" (Broschüre S. 29, Z. 11), sondern er ist Dr. Haberls und mein Programm.

[2]) welch letztere noch nicht einfach als gregorianisch hingestellt werden kann, einmal weil wir die Melodien Gregors d. G. noch nicht eruiert haben, und weiterhin, weil wir nicht wissen, ob nicht eben Gregor d. G. die jetzt bestehenden Melodien, die aber aus dem 11., höchstens 10. Jahrhundert und wahrscheinlich aus dem Orient stammen, gekürzt hätte, wenn er sie unter seiner Redaktion gehabt, wie er ja andere (ambrosianische, die gewiß vom Oriente kamen) tatsächlich gekürzt hat (Jahrbuch 1902 S. 220, S. 223 u. andere).

[1]) Monſ. Rasoni bedeutet uns in seiner Musica sacra, 15. Juli, S. 108, Sp. 2: es scheine, daß wir absichtlich der wichtigen Frage über die Authentizität der Medicea ausgewichen seien, um Molitor in Kleinigkeiten am Zeug zu flicken. Diese Bemerkung zeigt, daß der Autor derselben die Re-

mehrmals erwähnten zwei Angelpunkte zeigen die ganze Vorgeschichte und Geschichte der Medicea in einem ganz andern Lichte, als P. Molitor in seinen zwei Bänden und am Schluß des Werkes uns dieselbe vorführt. Die Medicea wird in diesem Lichte die Frucht einer wirklichen Choralreform, ob sie approbiert wurde oder nicht, ob sie offiziell war oder halboffiziell, oder nur Privatausgabe. Und diese Frucht konnte man neuerdings wieder auflesen, um die Choralreform zu vollenden (unter Pius IX.). Nach P. Molitor dagegen, d. h. nach seiner Auslegung der Quellen, war die Stimmung gegen den alten Choral nur eine künstliche;[1]) nach ihm hatte der Hl. Stuhl, von Gregor XIII. an, nicht die Absicht, den Choral zu kürzen oder zu reformieren; und auch das neue Pontifikale entsprang nicht einem solchen Plane. Natürlich war da für eine Frucht der Reform, für eine Medicea, kein Platz mehr.

Wer hat nun Recht, wird man fragen, P. Molitor oder P. Weidinger? Wer hat die historischen Quellen adäquater erfaßt, P. Molitor oder letzterer? Wer hat die Stimmen gegen den langen Choral in ihrem wahren Werte geschätzt, weder über- noch unterschätzt? Wer hat das Breve Gregors XIII. richtig ausgelegt? Es ist die Inauguration einer neuen Zeit für den Choral, oder aber — nach Molitor — nur eine Kanzleimaßregel, da sie Unterstellung des Textes unter alte Melodien befahl? Wer hat die Approbation des Pontifikale historisch genau präzisiert in ihrem inneren Wert und in ihren Folgen? Das Jahrbuch 1902 S. 229 und **mit ihm** die Greg. Rundschau (ebendaselbst aus dem Jahrg. I. 10, S. 126), welche dieselbe einen Bruch mit der Tradition und eine Adoptierung der neuen Richtung im Choral nannten, oder P. Molitor? Um diese zwei Hauptpunkte, Strömung für die Choralreform und Anerkennung derselben von Seiten Roms, handelt es sich in der Choralfrage sowie in unserer Polemik mit P. Molitor, und nicht um Palestrina oder diese oder jene Ausgabe zunächst.[1]) Von diesen zwei Brennpunkten sagt P. Molitor kein Wort, obwohl wir in ihnen alle drei Referate hindurch leben und schweben; er hat uns eben nicht verstanden. Darum fordern wir alle Leser auf, unter dieser Hinsicht unsere Ausführungen nochmals im Zusammenhang zu studieren, ebenso P. Molitor, uns hierüber zu antworten. Wir warten ruhig ab. Beweist er das Gegenteil von meinen Ergebnissen, lege ich sofort die Waffen nieder, werde aber zugleich eine neue Choralreform für unsere Zeit beantragen.

In medio veritas! Gemäß diesem Grundsatze, den wir geübt, könnten wir das Wort „Unversöhnlichkeit und Parteilichkeit" getrost an die Adresse zurückgeben, von der es ausgegangen, und zwar so, daß es dort hafte; denn solange man von jener Seite die Medicea **bedingungslos** verwirft und zwar als „beklagenswerte Arbeit", ist die Unversöhnlichkeit eben da. Dieser nämliche Standpunkt ist in den zwei Bänden Molitors evident zu erkennen und wenn P. Molitor S. 27 der Broschüre schreibt, er habe „selbständig und auf eigene Faust und nicht im Auftrage oder als Vorkämpfer einer Choralpartei geschrieben", so sind wir in der Lage, hierin seinem Gedächtnisse etwas nachzuhelfen. „Zur Verständigung ist guter Wille auf beiden Seiten notwendig", schrieben wir am Schlusse des letzten Referates, weil wir gesehen hatten, daß von der gegnerischen Seite nichts geboten würde, was eine Handhabe bieten konnte zum Frieden, sondern daß man unbedingte Unterwerfung forderte. Verständigung macht man mit Entgegenkommen, Versöhnung mit Kompromissen. Unsererseits haben wir in den Referaten Entgegenkommen und Versöhnlichkeit in Anerkennung des ehrwürdigen alten Chorals und der Leistungen der Gegner gezeigt. Was ist dafür gegengeleistet worden? Nichts.

Auf Seite 23 der Broschüre beklagt sich

---

zension nur im Anfang und am Ende gelesen und das andere übergangen habe. Gerade das Gegenteil ist richtig (und das dürfte auch P. Molitor beherzigen — man vergleiche seine Auslassung S. 38 der Broschüre —), wie wir eingangs dieser unserer Antwort an P. Molitor betont haben. Die oben stipulierten zwei Angelpunkte der Choralfrage haben wir am meisten urgiert und wir zuerst — zu ihnen aber gehört die Medicea-Frage nur indirekt —, nicht aber Kleinigkeiten; die wenigen Aussetzungen, die in bezug auf Druckfehler oder ähnliche Versehen von mir gemacht wurden, sind gar nicht nennenswert; wir zählten in allen 3 Referaten neun. Solche Kleinigkeiten bringt P. Molitor, und „sie machen den Eindruck", um mit Monf. Rasoni zu sprechen, als sei er geärgert. Der Franzose sagt: Vous vous fâchez, donc vous avez tort.

[1]) Auch die der päpstlichen Kapellsänger, über deren Gewohnheit, den Choral zu kürzen, und deren Bitten im nämlichen Betreff der spanische Gesandte de Castro berichtet?

[1]) Nur weil P. Molitor, die Hauptpunkte gering einschätzend oder vernachlässigend, die genannten zwei Fragen unter Pressung der geschichtlichen Quellen behandelte, haben wir darauf reagiert. Aus den geschichtlichen Quellen, wie sie liegen, folgt nur Wahrscheinlichkeit, wie wir Jahrb. 1902 S. 216 geschrieben haben, u. zw. Wahrscheinlichkeit für beide Ansichten. Die größere oder geringere Wahrscheinlichkeit muß aus der Kombination der Umstände oder, bei einem Schriftstück, philologisch aus dem Sinn und Zusammenhang eruiert werden.



P. Molitor, daß wir seine Auslegung des Breves Gregors XIII. das Zentrum seiner Argumentation genannt haben. Nun gut, wenn er das Wort Basis oder Grundlage oder Kern oder Ausgangspunkt vorzieht, haben wir nichts dagegen, aber die Sache bleibt die gleiche. In der Tat nämlich kehrt P. Molitor zu seiner negativen Interpretation (d. h. nichts von Choralreform enthaltenden Interpretation) des besagten Breve immer und immer wieder zurück, um seinem Programme gemäß, das er (im 1. Band S. 71) ausgesprochen, die Existenz einer eigentlichen Choralfrage im sechzehnten Jahrhundert in Abrede zu stellen. So z. B. spricht er davon im 1. Band S. 65—70, 183 ff., 187, 229, 246, 283 und 292; 2. Band S. 14 mit Anmerkung, S. 47, 71, 139. Anderseits ist das Breve seinem Charakter und Inhalt gemäß von selbst Zentrum der „Choralreform", in der einen oder andern Auslegung. Es ist nämlich das Breve der erste amtliche Erlaß in bezug auf den Choral nach dem Konzil von Trient. Ist der Erlaß ein Befehl zur eigentlichen Reform, d. h. zur Kürzung und Umwandlung desselben nach dem musikalischen Empfinden der neueren Zeit, so ist damit die Choralreform im strengen Sinne des Wortes inauguriert und die nachfolgenden Reformversuche fußen darauf, bis endlich ein Abschluß derselben (sei es 1614, sei es 1870) erfolgte. Ist aber der Erlaß bloß ein Befehl zur guten Anpassung der Melodien an den neuen Text, so ist der alte Choral im vollen Besitzrecht; ein Bedürfnis zu einer Reform desselben ist nicht vorhanden, oder die Kurie anerkennt es wenigstens nicht, noch viel weniger adoptiert sie die neue Strömung für eine Reform; dadurch werden die Ausgaben des Rituale und Pontifikale nur Akkommodationen der Melodie an den Text oder höchstens interimistische Ausgaben, ebenso wie die einzelnen Breven der drei auf Gregor XIII. folgenden Päpste nur Phasen der Choralreformversuche bedeuten, wobei die Versuche selbst, ebenso wie unter Gregor XIII., von den Künstlern und Buchdruckern oder Typographen ausgingen.

So habe ich das Recht zu schreiben: Die Auffassung, das Breve (Gregors XIII.) wollte bloß die mustergültige Anpassung der Melodien an das reformierte Missale anordnen und dadurch „die Entfernung sämtlicher Fehler, welche sich anläßlich der jüngsten Akkommodationsversuche an das Missale in die Melodien eingeschlichen hatten", veranlassen, diese Auffassung, das Zentrum der Argumentation Molitors, ist unhaltbar[1] . . . . und damit fällt nicht bloß der 1. Band des Verfassers, sondern auch der 2. Band, der im Schlußsatze gipfelt: „Der Reformversuch war das Werk einiger Künstler und Typographen in Rom. **Sie** und nicht das Tridentinum und der Papst[1]) haben ihn angeregt und in dieser Weise ausgeführt." In dieser Zusammenstellung sieht man deutlich das „**Zentrum**" der zwei Bände Molitors. Nicht der Papst mit dem Breve, das ja „keine Reform anordnet", folglich auch nicht die folgenden Päpste,[2]) sondern die Künstler, die Musiker, welche die ganze Verantwortung tragen, wie Molitor öfters[3]) hervorhebt, und die Typographen haben vom Anfange bis zum Ende die Bewegung, welche zur „Choralreform" aufgebauscht wurde, geschaffen.

Um diesen Kern der ganzen Vorgeschichte und der Geschichte der Medicea, dargelegt in den zwei Bänden Molitors, gruppieren sich die übrigen Kapitel wie als Erklärung und Erweiterung einer These, wie sehr P. Molitor in seiner Broschüre S. 24 sich dagegen sträuben mag. Wir wollen Klarheit haben und schaffen inmitten der Choralbewegung, nicht für die „Gelehrten" — das sind ja übrigens nur die Musici der entgegengesetzten traditionalen Richtung —, sondern für alle, welche die einschlägigen Quellen und Fragen nicht selbst studieren können, aber ein klares Bild von dem ganzen Gang der Choraldisputation haben wollen. Zu diesem Zwecke haben wir „die Gregoriusfrage und ähnliche Punkte" in die Abhandlung aufgenommen, worüber P. Molitor ebenfalls S. 24 seiner Broschüre klagt. Und zur Vervollständigung des Gesamtbildes fügten wir die polemische Ausbeutung des Molitor'schen Werkes von seiten der Anhänger der nämlichen Richtung, sowie einige Folgerungen ihrer Fachblätter hinzu. Unter diesen Folgerungen nehmen den ersten Platz ein die der Greg. Rundschau 1902 Nr. 8/9 im 1. Art. S. 101 ff., worin, wie Domvikar Endres aus Speyer bei der 11. Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins sich ausdrückte,[4]) mit großer Gehässigkeit der Schlußsatz des Werkes Molitors ausgebeutet wird: „Der Versuch der Choralreform war das Werk einiger Künstler und Typographen in Rom. Sie, nicht das Tridentinum und nicht der Papst, haben ihn angeregt und in dieser Weise ausgeführt;" und

[1]) Darüber weiter unten.

[1]) Das heißt Gregor XIII. mit seinem Breve.

[2]) Da seit Gregor XIII. kein neuer (innerer und auch nicht äußerer, z. B. Klagen gegen den alten Choral,) Grund offenbar wurde, nach Molitor nämlich.

[3]) Z. B. I. S. 56, 64, 292; II. S. 72.

[4]) S. Musica sacra 1903 Nr. 8 S. 98.

die des Dr. Mühlenbein (unter anderem) in seiner Broschüre: „Über Choralgesang“ mit dem Motto „Libere“ 1901. Die Greg. Rundschau schreibt unter anderm: „In welchem Verhältnisse — so tritt P. Molitor an den Kernpunkt der ganzen Choralfrage heran — steht die oberste kirchliche Behörde zur Choralreform des 16. u. 17. Jahrhunderts? Wurde das Werk derselben insbesondere von den Päpsten sanktioniert? Die Antwort lautet: nein! (S. 102.) Aus dem Wortlaute der bezüglichen Urkunden sowie aus der ganzen Haltung des Hl. Stuhles ergiebt sich, daß derselbe nie die Absicht hatte, die im Verlaufe des 16. u. 17. Jahrhunderts vollzogene Choralreform mit seiner Autorität und für immer zu sanktionieren. (S. 103.) Was dem gegenüber bisher stets vorgebracht wurde, ist entweder **absichtliche Entstellung** oder schuldloser Irrtum auf seiten jener, welchen die vielfach verschlungenen Fäden kirchlich-behördlicher Maßnahmen mit den mitunterlaufenen rein privaten Spekulationen weltlicher Kreise bis jetzt verborgen blieben.“ Und: „Das .... Breve (Gregors XIII.) erhält neues Licht hinsichtlich seines eigentlichen Sinnes durch den .... 2. Band .... Insbesondere wird klarer, daß unter barbarismi und superfluitates durchaus nicht zu verstehen ist, was man so gern hineinlegen möchte[1]) ... (S. 116.) Es macht keinen guten Eindruck, daß bei offenliegenden Tatsachen unhaltbare Thesen immer noch mit Hartnäckigkeit verteidigt werden. Gerade auch die angegriffene Übersetzung (soll heißen: Auslegung!) des P. Molitor des post editum breviarium erhält neue Bekräftigung und Bestätigung im zweiten Bande“ usw. (S. 116.) Dr. Mühlenbein läßt in dem zitierten Werkchen S. 22, 27 und 29 zwischen den Zeilen lesen,[2]) daß Dr. Haberl mit Pustet in der Choralausgabe ein Geschäft gemacht habe.[3]) Ähnliche Konsequenzen wie die erwähnten las man im „Gregoriusblatt“, in der „Germania“, im „Osservatore“ zu Mailand und in andern. Wir fragen nun: wer hat mit den Folgerungen und Konsequenzen, teilweise gehässigen Ableitungen aus dem zweibändigen Werke begonnen? P. Molitor beschwere sich zuerst bei seinen eigenen Leuten, dann wird er den Satz: „Bloß Künstler und Spekulanten haben die Reformen alle bis 1870 gemacht!!!“ auch nur ihnen aufs Kerbholz schreiben und nicht uns. Wir haben ihn nur den Freunden der traditionalistischen Richtung entnommen und, wohlgemerkt, deswegen keine Anführungszeichen zu diesem Satze gemacht, wie es Molitor in seiner Broschüre irreführend tut, als hätten wir einen Satz seines Werkes zitiert. Darum hat auch der emphatische Ausruf Molitors: „Das war bei mir nicht zu lesen“ (Broschüre S. 24) gar keinen Sinn; unsere Besprechung Molitors gilt der ganzen Choralfrage und zugleich der Verteidigung unsres Standpunktes, nicht zwar als „Apologet“ (Broschüre S. 23), sondern als Kritiker. Diese unsere etwas breitere Grundlage der Kritik ist schon deswegen notwendig, weil[1]) nur wenige — P. Molitor wird es wohl selbst wissen — den ganzen Apparat der Choralfrage beherrschen; und dieser ist doch notwendig, um das Werk Molitors einigermaßen zu würdigen, geschweige denn ganz zu erfassen. Noch dazu ist Klarheit, Übersichtlichkeit und maßvolle Kürze nicht gerade die erste Eigenschaft des gediegenen Werkes. „Es ist sehr schwer, sich durch das Werk durchzuarbeiten,“ sagte nicht bloß ein bedeutender Musiker (z. B. † Dr. Jakob). P. Molitor erwähnt S. 24, das Wort „Künstler“ wäre ihm mit Bezug auf 1870 (Dr. Haberl) gewiß nicht in die Feder geflossen. Man sieht, wie P. Molitor seine literarischen Gegner behandelt.

Cimello kann Künstler genannt werden (S. 24 der Broschüre s. Band II. S. 167.) und auch nicht, je nachdem man „Künstler“ definiert. In dubio melior est conditio possidentis. P. Molitor stößt sich daran; transeat. S. 24 steht ferner: „Die Tatsache, daß P. Weidinger diese Punkte in sein Referat hereinzieht, **sind** mir ein schlechter Beweis seiner ‚voraussetzungslosen Wissenschaft.‘“ Warum? Mir scheint, sie ist[2]) ein guter Beweis des Willens, möglichst objektiv die Sache zu behandeln, sie von allen Seiten zu beleuchten und zu erklären, nicht aber bloß eine nichtssagende, den Gegner in Kleinigkeiten treffende, oder gar parteiische und einseitige Kritik zu schreiben.[3]) Der Ausdruck „voraussetzungslose Wissenschaft“ findet sich übrigens weder in den Referaten noch in einem meiner Privatbriefe, soweit ich mich erinnere. Den Ausdruck „Bewunderer der vornehmen Feder“ (Molitors) entnimmt Molitor einem meiner Privatbriefe an ihn; ich nehme ihn durchaus nicht zurück.

[1]) Vide dagegen Molitor II. S. 46, 3. Absatz: Aussage des Nanino.

[2]) S. in diesem Betreff S. Cecilia di Torino 1902 Nr. 7 S. 125.

[3]) Ähnlich die „Tribune de S. Gervais“ von Paris 1902 p. 337: „Dr. Mühlenbein très au courant .... des négociations de Pustet.“

[1]) Außer den oben angegebenen Gründen.

[2]) Es muß oben in der Broschüre heißen „ist“ statt „sind“. Es ist das nur ein Druck- und kein Schreibfehler!

[3]) Monf. Nasoni in der Mus. sacra von Mailand anerkennt die „(più) larga oggettività“ unseres letzten Referates.

wie er glaubt S. 24, sondern unterschreibe ihn ausdrücklich nochmal, aber nur für seine Geschichte, nicht für die Broschüre. In dieser letzteren ist die Feder nicht mehr „vornehm", durchaus nicht. Man sieht, Molitor hat in der ersten Hitze die Schrift nur so hingeworfen; deswegen „besteht sie nur aus Kraftausdrücken, heißt aber sonst nichts," sagte einer der vier hervorragenden Musiker, deren Briefe Molitor im 3. Teile seiner Broschüre veröffentlicht hat, dem Leser zu Nutz und Frommen (S. 43). Dem Ausdrucke selbst „Bewunderer Ihrer vornehmen Feder" stelle ich als gleichwertig aus der Antwort P. Molitors an mich die Worte gegenüber: „Sono contentissimo vedendo il Suo lavoro e studio" etc. Diese Worte sind geschrieben nach meiner ersten Rezension.

P. Molitor bringt dann auf S. 24 u. 25 einige Sätze aus meinen Referaten, die wahrscheinlich beweisen sollen, daß ich nach und nach von dem „Bewunderer der vornehmen Feder" immer tiefer herabgesunken bin. „Darum (S. 26) sieht er jetzt Einseitigkeit, wo er früher Objektivität und strenge Unparteilichkeit hervorhob, und deshalb stößt ihn jetzt mein Buch ab, während er früher seine vornehme Ruhe lobte," heißt es in der Broschüre; und weiter: „daher ein fast rhetorisches Pathos und daher seine stark gefärbte Darstellung." Ich kann dem verehrten Autor versichern, daß ich alle Sätze der ersten Rezension, auch die von ihm zitierten, die von der „vornehmen Ruhe, von der gewissenhaften Objektivität und Gerechtigkeit des Autors, von seiner Unbefangenheit und Unparteilichkeit" handeln, vollständig aufrechthalte, so gut wie die „vornehme Feder"; aber ich unterscheide zwischen dem kritischen Urteil und dem Willen des Verfassers. Dem Willen des geehrten Autors schreibe ich zu all die Vorzüge, welche im vorhergehenden Satze enthalten sind, die Gerechtigkeit und Unparteilichkeit und vornehme Ruhe usw.; das hatte ich ausgedrückt in den Worten (S. 25 der Broschüre): „Der Standpunkt seines Ordens hindert den Historiker dieses Werkes nicht, mit Unbefangenheit und Unparteilichkeit seines Amtes zu walten." In der Tat, die gewissenhafte Verteilung der Quellen auf die Argumente und Schlußfolgerungen **der Absicht des Autors nach** sieht man überall, von der Beurteilung der Tradition des alten Chorals und der Auslegung des Breves Gregors XIII. an bis zur Drucklegung „ohne Approbation" der Medicea und Exposition ihres inneren Wertes (oder „Unwertes"). Aber von dem korrekten Willen ist sehr verschieden das kritische Urteil, das beim Historiker mehr als bei allen andern literarischen Fächern das entscheidende Wort hat. Und gerade dieses — wir müssen es leider nochmal schreiben — ist etwas lahm in dem äußerst wertvollen Werke P. Molitors. Der Grund dieses Fehlers ist, weil P. Molitor die Folgerungen einzelner Fakta oder mehrerer Gruppen von Fakta nicht kongruent oder zusammenfallend mit eben diesen Fakta und Gruppen erschließt, sondern der Conclusio einen größeren, bezw. kleineren Umfang als den Prämissen zuweist, gegen das logische Gesetz: Æque ac præmissæ extendat conclusio voces, d. h. daß er mehr oder weniger erschließt als in den Vordersätzen enthalten ist. Die einzelnen Schlüsse, in dieser Weise zu weit oder zu eng genommen, haben wir bereits weiter oben angeführt. Es ist z. B. ein zu enger, ja sogar negativer Schluß, wenn P. Molitor in seinem Werke die Ansicht verficht, daß die römische Kurie und der Papst nie die Absicht einer Choralreform oder gar des Eingehens in die Intentionen der Gegner des alten Chorals hatte. Die Quellen sagen uns auf den ersten Blick, daß eine große Geneigtheit bei drei Päpsten bestand, einzugehen in die Wünsche der Reformpartei; und stellt man die Quellen zusammen, wie wir es im Jahrbuch 1902 S. 226 u. 227, dann S. 228 u. 229 getan haben, so ergibt sich, daß die römische Kurie, fortgerissen von der „konstanten und einheitlichen, in allen Kreisen fußenden Anschauungsweise" über den Choral,[1]) die Reformbedürftigkeit des Chorals anerkannte und die Tradition des alten Chorals verließ. Zu eng ist ebenso der Schluß P. Molitors bei der Auslegung des Breves Gregors XIII. Der Inhalt des Breves, in die Form eines Syllogismus gebracht, ist folgender: Ich will in den liturgischen Büchern alle Fehler entfernen zur Herbeiführung der Harmonie zwischen Text und Gesang. Atqui in den liturgischen Gesangbüchern sind nach der Ausgabe des Missale Barbarismen, Unklarheiten und Widersprüche offenbar geworden. Also will ich diese Barbarismen, Widersprüche und Unklarheiten entfernt wissen.[2]) Wir sehen nun im Syllogismus lauter allgemeine Sätze (Fig. Barbara zubenannt); also ist auch der Schluß allgemein. P. Molitor hingegen macht eine Prämisse partikulär, nämlich: Die Barbarismen ꝛc. sind nach der Ausgabe des Missale durch Accommodation **entstanden**, und schließt ebenso par-

[1]) Jahrb. 1902 S. 229.

[2]) Absichtlich haben wir nur den Kern der einzelnen Sätze in den Syllogismus gesetzt, um das unbestreitbar Gewisse darin festzusetzen und das nur Wahrscheinliche oder erst zu Beweisende einstweilen außer Acht zu lassen.

tikulär: Also sind diese Barbarismen ꝛc. durch (bessere) Akkommodation an eben diese Bücher zu entfernen. Es handelt sich um die Propositio minor, nämlich: Die Barbarismen sind nach ... entstanden. Ist diese richtig, dann ist auch der Schluß richtig.

Allein die Minor ist eben nicht richtig: Molitor hat dieselbe zu eng genommen und zwar gegen die grammatikalische Analyse, wie wir Jahrb. 1901 u. 1902 bewiesen haben. Er hat nämlich das Wörtchen „entstanden" eingeschmuggelt statt: „offenbar geworden". Und das kann er nicht, wenn er auch in seiner letzten Broschüre (S. 30) wiederum hartnäckig darauf pocht, und wenn er auch schreibt: „Noch genauer sagt das Breve: Es ist offenkundig, daß die Choralbücher nach Erscheinen des Breviers von Barbarismen voll sind." Es steht nun eben nicht in diesem Satze, daß die Choralbücher nach der Ausgabe .... voll **geworden** sind.

Ob die Bücher von alten oder neuen Fehlern, oder von beiden zugleich voll seien (Jahrb. 1901 S. 148), steht einmal nicht da und kann ohne Schmuggel nicht hineingesetzt werden. Darum ist unsere Interpretation, die ja, wie P. Molitor in der Broschüre S. 30 schreibt, „grammatikalisch möglich ist," die **einzig** mögliche.[1])

Molitor fügt S. 30 hinzu: „(Die Erklärung des P. W.) schließt meine Interpretation keineswegs aus." Wir antworten: Im Gegenteil; unsere Erklärung schließt die seinige ein, d. h. schließt seine Erklärung materiell (= der Sache nach) ein, nicht aber formell (= der Erklärungsweise nach); und darin liegt der Fehler seiner Erklärung: Das einzelne, Partikuläre, (= der Untersatz Molitors) ist im allgemeinen (= in unserm Untersatz, Prop. minor.) enthalten oder eingeschlossen. Mit andern Worten: Molitor nimmt in seiner Erklärung des Breves einen Teil für das Ganze. Deswegen setzen wir als Objekt des Breves wie Jahrb. 1901 S. 148—149 und 1902 S. 228 zuerst Akkommodation oder Unterlegung des neuen Textes unter die alten Melodien mit Molitor, **und** zweitens Entfernung der alten Fehler, die im Breve auf Rechnung der Nachlässigkeit, Unwissenheit und Bosheit der Setzer und Komponisten gesetzt sind; und das sind viele („voll sind"), **und** drittens Reform des Chorals überhaupt. Die Beweise sind Jahrb. 1901 u. 1902[2]) beigefügt.

Das Breve ist zu dehnbar (s. Broschüre Molitors S. 30), schrieben wir Jahrb. 1901 S. 149, fügten aber sofort hinzu: „in bezug auf die Bestimmung des Objektes der Reform"; im nämlichen Jahrb. 1901 S. 151 Anm. 2. unterschieden wir davon „das Ziel der Reform", in bezug auf welches das Breve „genügende Klarheit zu bieten scheint". Eben weil das Breve dehnbar ist — so retorquieren wir das Argument Molitors —, darum ist es **allgemein** zu nehmen, wie wir es getan, und darf es nicht zusammengezogen oder verengert werden, sei es dem Objekte, sei es dem Ziele nach (wie Molitor getan). Daß die Choralbücher „Breviario et Missali prædictis respondeant" wollte das Breve (betont Molitor): das versteht sich von selbst; denn die neuen Meß- und Brevierbücher sind ja die Veranlassung des Breves. Der „streng konservative Charakter Gregors XIII." hat angesichts des Wortlautes des Breves nichts zu sagen. Er konnte konservativ sein in dem einen Punkte und eine Reform (einen Fortschritt) wünschen in dem andern. Ob man zu jener Zeit Gregor d. Gr. als Komponisten aller Gesänge, auch der zu ausgedehnten, gegen die man remonstrierte, ansah, ist nach dem, was im Jahrbuch 1902 S. 219—225 ausgeführt ist, sehr fraglich. Übrigens, wenn die Päpste eine Reform in Angriff nehmen wollen, fragen sie nicht lange nach dem früheren Papste, wenn er nicht unmittelbarer Vorgänger ist, sondern führen die veränderten Verhältnisse und Zeitforderungen als Gründe ein. Zudem sind die „Komponisten" im Breve Gregors XIII. auf gleiche Linie mit den Abschreibern und Setzern gestellt; darum sind Komponisten nach Gregor (wenigstens auch) vorausgesetzt, schrieben wir im Jahrb. 1901 S. 148 Anm. 3., Komponisten, welche sich ins Erbe Gregors eingedrängt haben (Jahrb. 1902 S. 221).

P. Molitor meint S. 32, wir hätten „hinter dem Schreibpult" die „Anpassungen" der Choralbücher berechnet. Wir wissen die Zahl der Handschriften und Drucke nicht, welche wir in verschiedenen Ländern und Orten in Augenschein genommen haben, aber unser „Schreibpult" haben wir nicht dazu mitgenommen. Wir haben nur ganz ausnahmsweise größere Korrekturen in den Handschriften und Büchern von 1570—77 gefunden.

Wenn nun die Interpretation Molitors in bezug auf das Breve nicht richtig ist, dann ist durch das Breve eine **eigentliche Reform inauguriert**, und infolgedessen fällt die These des 1. Bandes Molitors (und zugleich, wie wir weiter oben nach Jahrb. 1902 S. 225 dargetan haben, der 2. Band desselben). Wir schreiben

[1]) Die grammatikalische Erklärung des „post editum Br." siehe im Jahrb. 1901 S. 148 und 1902 S. 228.

[2]) S. 228 Anm. 2.

das „ruhig und des Sieges (für die Sache) gewiß". Brosch. S. 32.

Das kritische Urteil in dem Werke P. Molitors erklärten wir für etwas lahm; ebenso haben wir im Jahrbuch 1902 S. 216 diesen Mangel in zwei Punkten spezifiziert und am Schluß desselben Jahrbuches in gleichem Sinne uns so ausgesprochen: Das Werk Molitors ist ein vorzügliches zu nennen nur als Quellenwerk, also vom Standpunkt der Spezialgeschichte aus; aber darüber hinaus und selbst schon bei der kritischen Verwertung des gegebenen historischen Stoffes erlahmt der Historiker Molitor. Deswegen vernachlässigt er, die inneren Gründe der Choralreform darzustellen und bietet uns bloß die äußeren in einem sehr unangenehmen Bilde, das wegen seiner Einseitigkeit uns abstößt; deswegen macht er Schlußfolgerungen, ... die unhaltbar sind; deswegen drückt er seinem ganzen Werke den Stempel der Unversöhnlichkeit seiner Choralpartei auf, derart, daß es scheint, er habe um jeden Preis den deplorevole lavoro zum Falle bringen wollen.

Wie der Ausdruck „erlahmt der Historiker" und die nachfolgende Begründung mit „deswegen" zeigt, sind alle angeführten Belege und alle tadelnden Charakterisierungen derselben nur Beleuchtungen des „lahmen" Urteils und nicht des etwa „einseitigen, abstoßenden, parteiischen, unversöhnlichen" Willens, der sich (wie schon oben betont) immer vornehm und objektiv hält. Der Mangel des kritisch scharfen und unabhängigen Urteils ging auf das Werk über, das infolge des eigentümlichen Standpunktes, d. h. infolge der unrichtigen (oben bezeichneten) Folgerungen ein „sehr unangenehmes Bild" der Außenseite — um uns so auszudrücken — der Choralbewegung bietet. Dieses Bild gibt den finis operis wieder, der wiederum vom kritischen Urteil diktiert ist, nicht aber den finis operantis d. i. (subjektiven Zweck oder Willen), der, um es zu öfteren Malen zu wiederholen, beim Autor vollkommen objektiv ist, aber nur in dem zweibändigen Werke, nicht in der Broschüre. Das nämliche Urteil über das Werk Molitors fällt Dr. Haberl in den Fliegenden Blättern für Kirchenmusik (nicht in Musica sacra, wie Molitor S. 22 der Broschüre zitiert) 1902 Nr. 9/10 S. 112: „Der 2. Band ... muß als ein Meisterstück der Spezialgeschichtsforschung angestaunt und empfohlen werden, die Folgerungen aber, welche der Autor, wenn auch in vorsichtiger und kluger Weise, gezogen hat, sind hinfällig ...."[1])

Wir sprachen im eben zitierten Schlußpassus der Rezension von den „inneren Gründen der Reform". P. Molitor hält mir auf S. 25 der Broschüre Anm. 2. entgegen, daß ich in der ersten Rezension das Gegenteil ihm vorgeworfen hätte. Allein damit ist er im Unrecht. Das deutsche Wort Grund wird bald (besonders im Singular) für causa formalis oder finalis, bald für causa efficiens (bes. im Plural) gebraucht. Demnach steht das Wort Grund im Jahrb. 1901 S. 151 Anm. 1. für c. finalis und zugleich formalis, dagegen Jahrb. 1902 S. 240 „Gründe" für causa efficiens: = innere Ursachen. Die inneren Gründe waren die Bewegungen und Anstrengungen derer, die gegen die Tradition eine Antitradition ins Feld führten; es war das die in allen Kreisen herrschende Anschauungsweise von den Mängeln des Chorals. Die äußeren Gründe oder treibenden Kräfte waren die Interessenten an der Reform. Das Bild, das bloß mit diesen dunklen Gestalten geschaffen wird, muß von selbst abstoßend, im Geiste der Unversöhnlichkeit, erscheinen, und muß den Schein erwecken, als wollte der deplorevole lavoro zum Falle gebracht werden.

Dies und nicht mehr wollten wir durch unser Schlußurteil über das Werk ausdrücken. Darum sind wir keine Feinde Molitors, wie er S. 26 seiner Broschüre glaubt. Die Anm. 2. S. 216 Jahrb. 1902 sprach nicht

---

[1]) Um hier einem Verdachte zu begegnen, der des öfteren in gegnerischen Schriften (z. B. Greg. Rundschau) und auch in der Broschüre Molitors zwischen den Zeilen auftaucht, nämlich daß ich in wesentlicher Relation zu Dr. Haberl stehe, so daß er mir — als mein ehemaliger Lehrer — meine Sachen irgendwie diktiere, konstatiere ich folgendes: Obiges Urteil Dr. Haberls ist ohne mein Wissen veröffentlicht worden, während ich schon mein Referat mit dem gleichen Resultat fertig hatte; ebenso ist bisher zwischen uns beiden über meine schriftstellerischen Gedanken weder schriftlich noch mündlich auch nicht ein Wort gewechselt worden. Was sollen doch solche von vornherein wenigstens unbeweisbare Verdächtigungen statt sachlicher Beweise? Der wahre Hergang war bei meinen Referaten folgender: Ich war bereits in Italien, da wandte sich P. Molitor mit einem gesendeten Rezensionsexemplar seines 1. Bandes an die Redaktion der Innsbrucker „Zeitschrift für katholische Theologie" bezüglich Rezension in eben dieser Fachschrift. Die Redaktion fragte bei mir an, ob ich eine Rezension übernehmen wollte bis zum 5. Mai 1901. Ich stimmte zu, wurde aber bis zum Datum nicht fertig. Der Erfolg war der Bescheid, ich könnte die Sache an eine Fachzeitschrift senden, für Innsbruck aber einen Auszug verfertigen. Ich hatte gearbeitet, ohne daß Dr. Haberl oder ein Cäcilianer etwas wußte; wohl aber wußte davon P. Molitor, der mich in einem Briefe um Übernahme des Referates ersuchte und auch später mit mir in Korrespondenz blieb. Es war nun August, ich ging auf die Reise nach Regensburg zur Generalversammlung und nahm das Manuskript mit, um es Dr. Haberl zu geben. Von da an schrieb ich die Referate ins Jahrbuch.

vom Buche Molitors („besten Freunden meines Buches“ heißt es in der Broschüre), sondern von der Person P. Molitors. Und diese ist für mich die gleiche wie früher. Auch hier in Italien habe ich Freunde, die auf der Seite Molitors stehen. Das hindert meine Gesinnung nicht, noch weniger meine Freundschaft.

Wo die „stark gefärbte Darstellung“ (Brosch. S. 26) zu finden sei, weiß ich nicht. Die Darstellung in den drei Referaten ist klar und entschieden, und nichts weiter. Ich glaube, P. Molitor sieht mit gefärbter Brille und findet überall Angriffe (Brosch. S. 26). Auf der nämlichen S. 26 steht ein Schreiben von einem römischen Prälaten, das eine Anerkennung für das Werk Molitors enthält. Sehr gut; aber auch wir könnten solche Schreiben, nicht von Prälaten, aber von bedeutenden Musikern, hiehersetzen, ebenso mündliche Anerkennungen, wenn es nicht „eine Selbstanpreisung“ wäre. Gegen den Satz aber (S. 26): „Diese Zeilen wiegen mir Weidingers Proteste und Anklagen hundertfach auf“ protestieren wir. Wo sind Anklagen und Proteste von mir geschrieben?

„Unter 60 Referaten über Bd. 1 und 2 Molitors sind nur Musica sacra und Jahrbuch mit ihren Anschuldigungen allein geblieben“ (S. 26 Anm.). Zuerst füge ich zu den zweien als dritte Zeitschrift im Bunde den Courrier de S. Grégoire von Liége Jänner 1903 N. 1., worin wenigstens eine sehr zurückhaltende Kritik enthalten ist; setzen wir den Schluß hieher: Nous ne pouvons donc féliciter ceux qui ont appelé Fernando soit comme apologiste des chants traditionnels, soit comme témoin à charge contre le chant pontificale. Par contre, s'il était permis, il y aurait de quoi féliciter les dépositaires successifs de l'Autorité Romaine, les Luca, les Bilio, les Bartolini, les Masella de ce que dans leur lutte pour la souveraineté de l'Autorité liturgique, ils ont tenu tout haut le droit inaliénable de supériorité .... Fernando, lui aurait pu dire le Pape, Fernando (de las Infantas) *turbaris circa plurima, porro unum est necessarium*, savoir: Apostolicæ sedis auctoritatem in cantus etiam ratione et uniformitate unice sequendam esse. Dieser Schluß spricht noch deutlicher, als die vorausgehende Rezension über Molitors Werk. — Sodann wird P. Molitor bemerkt haben, daß alle die sechzig Referate allgemein gehalten sind und daß keines in den meritorischen Teil mit Prüfung der Argumente und Beweise, der Schlußfolgerungen und Anwendungen, der Verwertung der Quellen, des kritischen Urteils in einzelnen Abschnitten und im Ganzen, eingetreten ist, ja daß die meisten Rezensionen nur ganz kurz und belanglos sind. Man weiß ja doch, wie dieselben vielfach gemacht werden.

Darum fällt es auf, daß ich allein es gewagt habe, ein freimütiges Wort zu sprechen.

Seite 27 der Broschüre klagt P. Molitor, daß ich Rom und die Kurie gegen ihn in Schutz nehme mit den Worten: „daß alle .... nach M. sich an der Nase herumführen ließen von einigen Spekulanten, denen die Künstler sich anschlossen .....; das heißt denn doch Rom und die ganze Kurie tief herabsetzen.“ Zugleich behauptet er, diese und ähnliche Sätze (von Raimondi und seiner Tätigkeit), welch' letztere übrigens nur unwesentliche Punkte betreffen, seien ihm einfach angedichtet“ S. 28 l. c. Gehen wir an die Beweisführung des erstangeführten Satzes S. 27. Wer läßt sich an der Nase herumführen? Derjenige, welcher längere Zeit [1]) oder gewöhnlich keinen selbständigen Gedanken oder Entschluß faßt, sondern den Einflüsterungen und Vorschlägen anderer gleichsam blind [2]) folgt und nachgibt. Nun aber haben das die Päpste und die Kurie in Rom von 1577 beiläufig bis 1614, also fast vierzig Jahre geleistet. Also haben sie sich an der Nase herumführen lassen eine schöne Zeit lang. Und das heißt denselben Schmach antun. Dabei bleiben wir. Wir halten die vierzig Jahre Choralverhandlungen für unmöglich, ohne daß die Päpste die Anschauung der leitenden Kreise über den Choral und seine Mängel sich zu eigen machten und selbständig in diesem Sinne eine Choralreform inaugurierten.

Wir fragen nun die Leser Molitors und Molitor selbst, ob die eben angeführten klaren Zerlegungen seiner ganzen Darstellung im zweiten Bande (und teilweise im ersten Bande) nicht getreue Wiedergabe seiner Gedanken sind, freilich ohne das Mäntelchen der beschönigenden Worte. Eine solche Beschönigung ist der Satz Molitors (S. 27 l. c.): Eben weil sich Papst und Kardinäle und Fachmänner nicht an der Nase herumführen ließen, wurden die Intentionen Raimondis vereitelt. Deswegen? Zwanzig Jahre lang — man lese doch den zweiten Band von Anfang an [3]) — setzte Raimondi alles durch, sogar nach Molitor die Aufnahme der Idee einer Choralreform, die (nach Molitor) vorher

[1]) Denn eine kurze Zeit schwanken, sein Urteil aufschieben, ist Sache der Klugheit.

[2]) oder dumm, d. i. beschränkt.

[3]) Unter anderem II. S. 69, 70: „Wahrscheinlich hatte er (Raimondi) den „Sprecher“ in den Vatikan geschickt und mit den nötigen Informationen ausgerüstet.“ — Dann „eine zweite und dritte Unterredung mit dem Papste (nach dem Tagebuche Raimondis)“; dann: „Kardinal Cesi .... befürwortete die Sache. Er war von Raimondi instruiert.“ Ähnlich S. 76 ff. und S. 80.

nicht bestand, er verfaßte zu diesem Zwecke eine sehr ins kleine gehende Bulle (natürlich für den Papst!) mit Strafbestimmungen für jene, welche die neue Choralausgabe nicht annähmen, erhielt statt derselben vom Papste ein Breve, worin viele seiner Gedanken und Wünsche wiederkehren, zur Einführung und Empfehlung der neuen Choralbücher, samt einem sehr günstigen Druckprivileg, — da starb er, und das Breve, schon eingefügt in das gedruckte Dominikale, wurde wieder daraus entfernt. Raimondis Pläne wurden durch seinen Tod vereitelt; so schreibt P. Molitor selbst S. 115 des zweiten Bandes: „Am 13. Febr. 1614 setzte der Tod dem zeitlichen Leben dieses Mannes ein Ende, gerade als er im Begriffe stand, ein Werk zu vollenden, das ihm Jahrzehnte von Mühen und Enttäuschungen belohnen sollte. In exsultatione metent — seine Devise hatte sich schlecht bewährt". Papst und Kurie zeigen keine Selbständigkeit in der Choralangelegenheit — nach der Darstellung Molitors —, und darum ließen sie sich an der Nase herumführen.

P. Molitor will viele Schuld dieser Konfusion den Musikern zuschreiben, wie oben schon erwähnt; „denn der Papst war auf as Urteil der Musiker angewiesen". Aber da ist wieder zu distinguieren: er war darauf angewiesen in irgend einem Grade (weil ja die überwachende Kardinalskommission da war), in bezug auf die Ausführung der Reform Concedo, in bezug auf die Beratung und Leitung Nego. Wenn sodann auf S. 28 l. c. P. Molitor die (eigene) Darstellung, daß sich die höchsten Behörden und selbst der Papst in wichtigen Dingen Weisungen geben lassen von Laien ..., als „angedichtet" bezeichnet, so gestatte er uns, diesen modus procedendi als Versteckenspielen zu bezeichnen. Zur Illustration diene sein zweiter Band S. 1—115, und sein Schlußsatz: „Der Reformversuch war das Werk einiger Künstler und einiger Typographen in Rom. Sie ..... haben ihn angeregt" usw.

Was zur Sache diene die Anm. 4. Jahrb. 1902 S. 226, fragt P. Molitor in der Broschüre S. 28. Die Anmerkung soll sagen, daß die Raimondi-Geschichte schon lange bekannt war, aber bis auf P. Molitor nie in dem Sinne ausgelegt wurde, den der eben angeführte Schlußsatz Molitors: „Der Reformversuch war das Werk ...." ausdrückt.

Daher ist die Behauptung, daß die Kurie vierzig Jahre lang sich von „einigen ...." leiten und betrügen ließ, der Gedanke P. Molitors (gegenüber Broschüre S. 27), und der weitere Gedanke, daß etwas Ähnliches unter Pius IX. und Leo XIII. geschah, derjenige seiner Freunde. „Der Reformversuch" im oft zitierten Schlußsatz (des Werkes) Molitors bezieht sich direkt auf die Medicea und indirekt auf die vorhergehende Choralbewegung.

Nun kommt in der Broschüre noch mehr Kleingewehrfeuer von S. 28—41. Von dem Zitate Jahrbuch 1901 S. 145 Anm. 2. gehören, so behaupten wir, alle fünf angegebenen Stellen zur Sache; und das „u. a." heißt nicht bloß „und andere", sondern auch: unter anderen (Stellen des gleichen Autors).

Keine „Zerstreutheit ist folgende Stilblüte": Verschiedene Fragen ..... werden ..... einer gediegenen Lösung näher zu bringen gesucht; ebensowenig wie etwa der Satz: Diese Frage wurde Jahrhunderte lang von den Gelehrten zu lösen versucht! Also die „Stilblüte" bleibt wie sie steht: wir sind, scheint es, in der ersten Gymnasialklasse!

„Die Probe mit (unseren) Zitaten" (S. 28) haben wir schon am Anfang der gegenwärtigen Antwort an P. Molitor unter die minderen Leistungen desselben gesetzt; was die Quellenangabe, worin ich ihn selbst „zu wenig nachahme" (S. 29 l. c.), betrifft, so glaube ich hierin gewissenhaft gewesen zu sein, wie der Vergleich und Augenschein meiner Referate zeigen dürfte.

In bezug auf die Choralgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts hat P. Molitor die vorhandenen Dokumente erschöpft, und weder ich[1]) noch ein anderer konnte bis jetzt etwas Neues in diesem Betreff finden.

Wie Molitor sein Material „zu behandeln versteht" (Broschüre S. 30 Z. 10), zeigt unter andern seine Auslegung des Breves Gregors XIII. So schreibt man nicht Geschichte, sondern macht sie.

S. 33 schreibt P. Molitor: „Wenn die beiden Reformer in ihren Arbeiten die Intentionen Gregors XIII. verfehlten, so konnte das sehr einfach in einem Mißverständnis des sehr dehnbaren Breve seinen Grund haben." Das ist hinter dem Studierpult geschrieben. Soweit ging das Mißverständnis, daß die zwei Meister das ganze Ziel verfehlten! Es ist „das gewöhnliche Vorgehen in solchen Angelegenheiten", daß man vor dem offiziellen Breve schon die Angelegenheit, ihr Ziel, ihre Natur und die Mittel zur Erledigung der Sache kennt, abgesehen davon, daß auch nachher die eine und die andere Frage von beiden beteiligten Seiten (Kurie und Musiker) nicht verboten ist.

Die Bemerkung unsrerseits: „Mit der Informierung seitens der Meister ist wohl korrelativ die **Direktive** ....." hält P. Molitor S. 33 für unnütz wegen seines geschriebenen Satzes: „Eine Komission .... sollte .... über-

[1]) Trotz meiner genauen Nachforschungen im Archiv von Florenz.



wachen." Direktive und Überwachung sind zwei sehr verschiedene Dinge; Direktive spricht unsern Gedankenzusammenhang aus, nicht aber Überwachung; Molitor gibt hiegegen eine Überwachung und Prüfung nach vollendeter Arbeit zu, nicht aber eine Direktive im Anfang und inmitten der Arbeit.

Mein Satz (Jahrb. 1901 S. 150), daß der Papst ..... über die Tragweite ..... nicht klar war, ist, wie mir scheint, nur eine kontradiktorische Wiedergabe des Molitorschen Satzes: daß der Papst ..... über die Tendenz klar war (Brosch. S. 33). Was für ein Unterschied ist zwischen Tendenz und Tragweite? Daß das eine deutsch und das andere lateinisch ist.

Drei Einwände führe ich, sowie ich schon praktisch zu schreiben begonnen habe, selbstverständlich nach und aus Molitor, an; wie ich oben erklärt habe, ist nur der erste Einwand (gegen diejenigen, welche eine Reform und Reformpartei zur Zeit Gregors XIII. annehmen) von grundsätzlicher[1]) Bedeutung. Daß der Ausdruck Einwand die historische Tatsache oder ihre Erklärung nicht ändert, versteht sich von selbst.

Seite 34 der Broschüre zeigt wieder recht deutlich, wie Molitor mein Referat gelesen und verstanden hat. Molitor schreibt: P. W. läßt mich an dieser Stelle sagen: Die Dokumente sind gegen eine Mitwirkung Palestrinas.

Was für Dokumente? Die, welche Anerio und Suriano als Korrektoren nennen. Diese Dokumente sprechen bloß (aber affirmative; propositio affirmativa est particularis) von Anerio und Suriano und nicht von Palestrina und seinem Manuskript, und verbieten den Druck eben desselben — „so wie es war" Concedo, haben wir im Referat dazu bemerkt — in Rom usw. Von diesen Dokumenten argumentiert P. Molitor so: Gegen diese Dokumente stehen mehrere Schriftstücke, welche für die Benützung des Manuskriptes Palestrinas zu sprechen scheinen, nämlich der Brief des de las Infantas, die Aussagen der Experten und der Bericht des Anonymus. Aber alle diese Aktenstücke vermögen nicht die Beweiskraft jener Schriftstücke zu entkräften, welche mit Gewißheit die Arbeit Anerios und Surianos dartun, noch können sie wahrscheinlich machen, daß diese Arbeit eine nicht ganz selbständige war.

Der Schluß Molitors in dieser Beweisführung, die übrigens wenig klar und stilistisch korrekt scheint, ist diesmal zu weit, wie die Logiker sagen; denn aus den positiven Dokumenten schließt der Autor eine negative Sache, d. h. den Ausschluß des Manuskriptes Palestrinas. Im Jahrbuch 1902 S. 230 habe ich, was ich aufrechthalte, dagegen bemerkt: Die Dokumente (welche ja affirmativ sind) sind nicht gegen (sondern sind ohne, d. h. schweigen davon) die Benützung des Manuskriptes Palestrinas. Bei diesem Satze ist der Ton auf „gegen", nicht aber, wie Molitor mir unterschiebt, auf „sind nicht".[1]) Der Sinn ist klar: Die affirmativen Dokumente können nichts ausschließen, auch wenn sie mit der größten Bestimmtheit bloß von dem und dem reden. Nur eine negative Propositio kann und muß per se ausschließen. Also folgt aus den Dokumenten, welche von andern außer Anerio und Suriano schweigen, nicht die Ausschließung, sondern bloß das Nichtwissen, außer es stünde in den Dokumenten eigens die Ausschließung positiv vermerkt, etwa mit den Worten: Anerio und Suriano arbeiteten ohne Manuskript Palestrinas und ohne Hilfsmittel bloß für sich allein. Das steht aber nicht in den Dokumenten; und die Ausschließung des betreffenden Manuskriptes, welche von der Kongregation dekretiert worden war, galt nur für den öffentlichen Druck, nicht für die private Benützung. Deswegen konnte das betreffende Manuskript einige Zeit, die durch die Statuten des Mons pietatis bestimmt war, nach der depositio ausgekauft werden, und so konnte — es ist keine historische Thatsache — Raimondi oder Anerio das Manuskript Palestrinas erwerben. Demnach schreibe ich wie im Jahrbuch nochmal: Die (affirmativen) Dokumente sind nicht gegen die Benützung des Manuskriptes; man gibt ihnen eine andere Grundlage, d. h. das nämliche Manuskript oder genauer die Arbeit Anerios und Surianos (diese Arbeit ist nach den Dokumenten) mit dem Manuskript, und die Dokumente werden deswegen nicht uneigentlich ausgelegt.

Mit meinem angeführten Satze: ‚Die Dokumente sind nicht dagegen', bezeichnete ich den Schluß Molitors vom Schweigen der Dokumente (über die Benützung des Manuskriptes) auf die Ausschließung des Manuskriptes durch die Dokumente. Denn es ist doch gleich: ausschließen und dagegen sein.

S. 35 l. c. schreibt P. Molitor, daß die Identität mit den Aufzeichnungen über Palestrinas Manuskript sich nicht bloß in der Medicea, sondern auch in andern Reformausgaben wiederfinde. Gut, aber diese Reformausgaben sind sie nicht mehr oder weniger Nachahmun-

[1]) Um einer „Stilblüten"-Sammlung vorzubeugen, erkläre ich, daß grundsätzlich = prinzipiell ist.

[1]) In diesem letzteren Sinne wäre nur stilistisch richtig: „Die Dokumente sind nicht, wie der Autor meint, dagegen." Im ersteren Sinne mußte geschrieben werden, wie steht. Denn wir haben das konträre Gegenteil geschrieben, Molitor supponiert das kontradiktorische.



gen (wenigstens in allgemeinen Umrissen) der ersten Reformausgabe, der Medicea? Es wird kaum zu bezweifeln sein; man hielt das sogenannte Reform-Programm, das sich in vielen Theoretikern der damaligen Zeit findet, das selbst Palestrina im Schreiben an den Herzog von Mantua ausspricht und welches im Bericht des Anonymus ausgeführt wird, im allgemeinen, d. i. ohne das Modell der Medicea oder ein anderes zu kopieren, ein und reformierte die bekannten Barbarismen, Dunkelheiten und Unklarheiten nach dem Vorgang der Medicea. Auf diese Weise erklärt sich einerseits die Ähnlichkeit der reformierten Ausgaben und anderseits verstärkt ihre Ähnlichkeit mit der Medicea den Beweis, der aus der Ähnlichkeit der Medicea mit dem Manuskript Palestrinas (nach den Aufzeichnungen darüber) gezogen wird: die Autorschaft Palestrinas an einem Teile der Medicea.

Wir haben es hier, wie in der Sache der Approbation der Medicea, mit einer Hypothese zu tun. Eine Hypothese ist eine These, die sich weder direkt noch indirekt auf Dokumente (historische, mit denen hier zu handeln ist) stützt, sondern auf Indizien (Anzeichen). Jene Hypothese ist die beste in irgend einer ungelösten Frage, welche deren Schwierigkeiten am besten und natürlichsten löst. So sagen die Logiker; nach diesem Grundsatze sind wir in den zwei Hypothesen, von dem Anteil, den Palestrina an der Medicea hat, und von der Approbation eben derselben, verfahren. Dokumente sind nicht vorhanden, aus denen man direkt oder indirekt die Thesen ableiten könnte — sonst hätte man ja Gewißheit —, man eruiert alle vorhandenen Indizien und führt sie zu einer natürlichen Lösung. Uns scheint die Lösung in beiden Hypothesen natürlicher nach der Erklärung des Jahrbuches 1902, Referat S. 230 bis 233.

Die Aufstellungen Jahrb. 1902 S. 230, welche Molitor „bloße Behauptungen“ (S. 35) nennt, dienen der näheren Erklärung der Hypothese durch die Anzeichen.

Wie P. Molitor S. 35 weiter schreiben konnte, meine Behauptung, die Aufgabe der Reform, ausgesprochen im Breve Gregors XIII., entsprach einer allen Kreisen gemeinsamen Anschauungsweise, entziehe dem vorigen Argumente für die Autorschaft Palestrinas, genommen aus der Identität zwischen Medicea und Manuskript Palestrinas, den Boden, ist mir unerfindlich. Erstens hängt das Breve Gregors XIII. und überhaupt die Choralbewegung und Reform nur indirekt, wie oben schon ausgesprochen, mit der Medicea zusammen, und zweitens können sie existieren und existierten sie getrennt voneinander, die Reform ohne Medicea vor dem Jahre 1614, die Medicea ohne Reform nach dem Jahre 1614; und drittens was soll die allen Kreisen gemeinsame Anschauungsweise über den Choral die Identität der Medicea mit dem Manuskript Palestrinas hindern oder umgekehrt fördern? Sie sind vollständig getrennte Beweise. Die Medicea ist eine Ausführung der befohlenen Choralrevision (seit 1870 ist eine zweite geschehen), und nicht mehr und nicht weniger.

Wenn, wie es wahrscheinlich ist (siehe oben), die Reformausgaben eine der andern nachgemacht sind und schließlich mehr oder weniger an die Medicea sich anlehnen — deren Einfluß auf die übrigen Reformausgaben leugnet ja auch P. Molitor nicht ganz in „Reform-Choral“ 1901 S. VII, VIII, noch weniger den der Bücher Guidettis II. Bd. der Nachtrid. Choralref. S. 1 ff., 207 —, so haben auch unsere in Jahrb. 1902 S. 231 angeführten Motive (s. Brosch. S. 35) mehr Beweiskraft als Molitor glauben macht. Der Schluß, der daraus gezogen wird, ist nicht analytisch, sondern induktiv und darum genügt er; ein induktiver Beweis kann nicht exklusiv sein. Und, nochmal sagen wir es: es handelt sich hier um eine Hypothese, die Molitor so wenig durch seine sogenannten Dokumente zu einer These gemacht hat, wie wir. Seine Dokumente beweisen nur die Arbeit Anerios und Surianos und sonst gar nichts. Die gegenüberstehenden Nachrichten über das Manuskript Palestrinas, nämlich der Brief de las Infantas, die Aussagen der Experten, der Bericht des Anonymus geben uns aber Indizien für unsere Hypothese. Molitor hat, wie oben auseinandergesetzt, für seine Hypothese, daß Anerio und Suriano bloß allein gearbeitet ohne Manuskript Palestrinas, keine Indizien. Zu den eben angeführten Indizien auf unserer Seite kommen noch die übrigen in Jahrb. 1902 S. 230 ff.[1])

S. 35 hat P. Molitor eine andere Bemerkung für mich. Um mich zu rechtfertigen, setze ich seinen Passus hieher. Er schreibt Bd. II. S. 126: „Auffallender ist das Indizium (er spricht von den Indizien für die Autorschaft Palestrinas) bezüglich der Anfangsnoten. Allein wenn wir den Anonymus wirklich in diesem Sinne deuten dürfen und müssen, kommen wir selbst in diesem Punkte zu keinem exklusiven Schlusse. Denn auch die Choralresponsorien des Anerio beginnen regelmäßig mit Tonika oder Dominante.“ Dazu bemerkte ich im Jahrb. 1902 S. 231 Anm. 1.: „Molitor will diese Tatsache als gegen die Autorschaft

[1]) Msgr. Rasoni wünschte, wie oben erwähnt, daß wir eingehen in diese Hypothesen: eccoci, und was kommt heraus? Die Hypothese bleibt Hypothese.



Palestrinas an der Medicea (aber für die Arbeit Anerios selbst) sprechend anführen. Retorqueo argumentum. Das spricht *eher für* dieselbe. Denn Anerio ahmte hierin den Lehrer nach.“ Und im Texte schrieben wir: „Anerio behielt auch den von Palestrina in der Choralreform eingeführten Gebrauch, die Gesänge mit Tonika oder Dominante zu beginnen, in seinen Responsorien bei; und doch hat er und Suriano einen von Palestrina *ganz verschiedenen Stil*, der dem Medicea-Stil *nicht ähnelt*.“ Wir sagten: „das spricht *eher für*“. So ist auch das „*gegen die Autorschaft*“ zu fassen. Im Zusammenhange steht alles *für* oder *gegen* die Autorschaft Palestrinas, nicht gegen Palestrina (Brosch. S. 35). Anerio ist selbst Korrektor und Mitverfasser der Medicea. Wenn nun *seine* Responsorien mit Tonika oder Dominante beginnen, ist entweder seine Art und Weise sein eigenes Werk, wie *Molitor* sagt, und dann ist es ein Zeichen, daß *nicht Palestrina* die Medicea inspiriert hat, sondern Anerio; oder die Art und Weise Anerios in den Responsorien ist dem *Lehrer* Palestrina entlehnt, wie *wir* sagen, und dann spricht sie auch dafür, daß Palestrina die Medicea inspiriert hat. Der Leser wähle!

Im folgenden — so zu lesen S. 35 der Broschüre — trägt die ganze Last der Argumentation Weidingers die Schrift Storia e pregio dei libri ufficiali Dr. Haberls. Aufs bestimmteste versichern wir dem Herrn Verfasser, daß dies in *keiner* Weise der Fall ist. Wir haben nur *eine* Anmerkung in bezug auf das Manuskript Palestrinas, das sich Raimondi vor oder nach dem Tode Iginios zu verschaffen gewußt, in unsern *Text* aufgenommen,[1] sonst aber **absichtlich** die Benützung der Schrift vermieden, um nicht den Schein zu erwecken, daß wir beide zusammenarbeiten, was eben wirklich nicht der Fall ist.

Für den höchst geringfügigen Satz: Für Raimondi war der Name Palestrina Reklamemittel, sind ein paar Notizen beigefügt, zumeist aus Molitor selbst. Der Satz steht übrigens auch für Molitor fest, aber nur bis zum Ausgang des Prozesses mit Iginio.[2]

Das „*Datum des Dokumentes*, worin die vier Revisoren des Palestrinischen Manuskriptes“ als bezahlt aufgeführt sind, will P. Molitor wissen, S. 36. Aus meinen Erhebungen teile ich ihm folgendes mit: Auf dem Blatt 59

[1]) Die ganz wenigen *Zitate* aus Dr. Haberl sind nicht so bedeutend, daß man ihnen die ganze Last *eines* Beweises zu tragen geben könnte, viel weniger noch verdienen sie die Ehre, daß sie „im folgenden“ (allgemein) die Last der Beweise tragen.

[2]) Molitor, II. S. 128 Anm. 3.

des Prozeß-Aktes[1]) im Archiv von Florenz steht diese Rechnung mit dem Vermerk: canto fermo fatto dal Palestrina qual deputatione ha fatto per ordine della Congregazione dei sacri Riti. Das *Datum* fehlt. Wenn P. Molitor wieder nach Florenz kommt, kann er nachsehen und das Datum suchen; zugleich kann er die ganzen Zahlen und die übrigen Bemerkungen abschreiben. Das Datum fehlt übrigens auch z. B. beim Berichte des „Anonymus“. S. 36 fragt P. Molitor um das Dokument, wornach Raimondi sich das Manuskript Palestrinas verschaffte[2]) (nach der depositio desselben auf dem mons pietatis). Ich hatte geschrieben: „Wie Dr. Haberl aus seinen Studienergebnissen im Archiv zu Florenz dartut, wußte sich Raimondi in den rechtmäßigen Besitz des Manuskriptes zu setzen.“ Die Studienergebnisse sind *Indizien*, woraus Dr. Haberl die Hypothese, wie zitiert, formulierte. Ein Dokument ist nicht vorhanden. Hätten wir, auch dies wiederholen wir, hier und in allen Fällen einer Hypothese Dokumente, so würde statt Wahrscheinlichkeit Gewißheit und statt einer Hypothese eine These sich ergeben.

Die Sätze, die P. Molitor S. 36 weiter zitiert, sind Ausführungen der eben erwähnten Hypothese, nicht Beweise. Je *natürlicher* die Lösung solcher Ausführungen ist, desto wahrscheinlicher ist die Hypothese.

Palestrina hatte, wie P. Molitor Bd. II. S. 125 bemerkt, die Verfertigung des ganzen Proprium de Sanctis in drei bis vier Monaten in Aussicht gestellt. Also, so schließt P. Molitor, genügte die Zeit von acht bis neun Monaten für Anerio und Suriano zur *selbständigen* Reform des ganzen Graduale. Darauf hatte ich Jahrb. 1902 S. 231 entgegnet: Palestrina konnte **nach** der ersten Arbeit . . . . . schneller den übrigen Teil erledigen, da ja viele Melodien gleich waren. Molitor erwidert wie-

[1]) Prozeß zwischen Iginio und Raimondi. Die Belege dieses Prozesses sind im Archiv unter der Segnatura: Stamperia orientale medicea, documenti di corredo in einem eigenen Hefte zusammengeschlossen, das *undatiert* und nicht numeriert ist; die Aufschrift lautet: Copia delle posizioni e documenti relativi alla causa contro Iginio da Palestrina .... 1596—97. Das 16. Dokument davon, auf Seite 27, lautet dem Titel nach so: Deputazione fatta dall' Illmo e Rmo Signor Cardinale del Monte delli Musici periti per la revisione e recognitione del Canto fermo venduto da Iginio come correttione fatta dal Palestrina suo padre. Nr. 59 dieses Aktes ist die im Text angeführte Rechnung mit dem zitierten Vermerk. Wie der erste Blick zeigt, ist derselbe mit obigem Titel der Nr. 16 sehr ähnlich.

[2]) In Storia e pregio S. 17 Anm., in der deutschen Auflage derselben Studie S. 21.



der: Nur zwölf Melodien sind im Proprium de Sanctis und de Tempore gleich.

Wenn Molitor die „Melodien" als ganze Abschnitte, z. B. Invitatorium, Introitus, Graduale, Offertorium, Communio nimmt, ist seine Erwiderung richtig; wenn man unter Melodien die ersten Verbindungen von Motiven versteht, mit Hinwegnahme der Erweiterungen, Ausschmückungen und Wiederholungen, ist meine Entgegnung richtig gewesen. Dazu kehren im Choral immer die nämlichen Motive und Gänge der Neumen wieder; hatte Palestrina sich einmal hineingelebt in die Arbeit und sein Programm in einzelnen Punkten klar bestimmt, war nach dem ersten Drittel des gesamten Pensums das übrige fast nur Wiederholung. Anders stand es bei solchen, die von Anfang an eine ganze Arbeit vor sich hatten. Anerio und Suriano mußten nach Molitors Hypothese erst ein Programm sich zurechtlegen und nach diesem Programm mühsam eine neue, ungewohnte Arbeit verfertigen. Palestrina hatte zehn Monate verwendet zum Dominikale, das er nicht einmal ganz verfertigte; und Anerio und Suriano wurden in neun bis zehn Monaten, jeder mit seinem Teil wahrscheinlich,[1]) fertig: eine kurze Zeit für eine „Weiterführung der Reform", wie Molitor in der eben zitierten Stelle sich ausdrückt, noch kürzer für den Beginn der Reform, wo Arbeitseinteilung und Programm und ähnliches die Arbeit sehr verzögern. Wie erklärt Molitor, daß Palestrina zum Sanctuarium nicht einmal die Hälfte der für das Dominicale verwendeten Zeit zu benötigen erklärte? Wie anders als mit meinen oben gegebenen Gründen, mit der Gleichheit vieler Melodien und Motive und der durch Übung erworbenen Praxis! Aber von der zweiten Hälfte seiner durch Praxis erleichterten Arbeit auf die **Anfangsarbeit** Anerios und Surianos zu schließen, wie Molitor es tut (S. 37 der Broschüre), geht nicht an.

Der Satz S. 37, wodurch P. Molitor meiner **wörtlichen** Zitation seiner Erklärung über das Manuskript Palestrinas (S. 128 seines zweiten Bandes) einen daneben stehenden Ausdruck („an sich unwahrscheinlich") gegenüberstellt, ist reine Ausflucht. Man sehe hier den Zusammenhang. Molitor schreibt: „Nachdem die Ritenkongregation Iginios Manuskript von der Benutzung bei den geplanten Korrekturen förmlich ausgeschlossen,[2]) ist es an sich unwahrscheinlich, daß Raimondi den beiden Musikern die Freiheit in ihren Arbeiten durch Unterschiebung eines fehlerhaften Manuskriptes benehmen wollte, und diese ihr gutes Recht sich ohne weiters schmälern ließen." Und ich schrieb: „Molitor meint, die Arbeit Palestrinas war von der Kongregation ausgeschlossen, darum konnte sie auch nicht als Vorlage dienen." Die Ausführung Molitors ist nicht wahrscheinlicher als die meine, wenn er auch immer wiederholt:[1]) Diese Behauptung, daß nämlich Palestrina der Verfasser des ersten Bandes der Medicea sei oder daß wenigstens sein Manuskript den beiden Herausgebern als Grundlage ihrer Reformen gedient habe, entbehrt der genügenden Begründung und widerspricht dem Zeugnisse unserer Dokumente. Die Hypothese, um die es sich hier handelt, ist nicht zur Evidenz begründet, („entbehrt der genügenden Begründung") sonst würde sie zur These, aber sie hat die positiven Indizien (des Anonymus-Berichtes usw.) für sich und widerspricht **nicht** dem Zeugnisse der Dokumente, welche eben von dem Manuskripte schweigen. Aus dem Schweigen könnte nur dann etwas in diesem Betreff gefolgert werden, wenn die Dokumente aus irgend einem Grunde darüber sprechen **müßten.** Das ist nicht der Fall, weil die Musiker in ihrer Arbeit ganz frei waren, also sich um persönliche Gehilfen oder materielle Hilfsmittel, als Handschriften, Bücher, Manuskripte, nach ihrem Gutdünken umsehen konnten. Durch solche Hilfsmittel, auch wenn sie etwa von Raimondi angeboten wurden, wie vielleicht das Manuskript Palestrinas, wurde den Musikern „die Freiheit in ihren Arbeiten" nicht benommen — sie konnten ja auch das Manuskript Palestrinas korrigieren oder es bloß zur Orientierung über das Reformprogramm oder zur Vergleichung mit den Büchern Guidettis und ihren eigenen Arbeiten heranziehen oder dasselbe ganz außer Acht lassen: so gibt man allen Künstlern, wenn sie einen Auftrag erhalten, gewisse Vorlagen, um ihnen eine Idee wenigstens von dem Projekt beizubringen; dieselben aber kopieren durchaus nicht immer die eine oder andere Vorlage, sondern bilden sich selbst einen Plan und arbeiten selbständig —; das Manuskript wurde damit nicht unterschoben, wie Molitor sich ausdrückt, sondern als Vorlage gegeben, und dasselbe konnte nach dem Fachurteil der vier Revisoren desselben[2]) in einem Monate von allen Fehlern gereinigt werden, „und nach Entfernung dieser Fehler wäre es von Nutzen, wenn die Bücher gedruckt würden." Dies sagten die Experten vom Sanctuarium; das Dominicale schien ihnen ohnehin

[1]) Wie die Arbeit geteilt oder nur eingeteilt war, wissen wir nicht. Siehe Molitor II. S. 74 Anm. 8.

[2]) Molitor selbst hat hier gesperrte Lettern gebraucht.

[1]) II. Seite 125 unter andern.

[2]) Im Prozeß Pierluigi-Iginio. Molitor II. S. 49.



„gut.“[1]) Und wie soll den Künstlern durch eine derartige musikalische Vorlage, die ihnen nicht aufgezwungen oder zur Kopierung „unterschoben“ wurde, ihr gutes Recht geschmälert werden, so daß sie sich dagegen wehren müßten? Im Gegenteil ist es sogar leicht möglich und mindestens ebenso wahrscheinlich als die obigen „Wahrscheinlichkeitsberechnungen“ Molitors,[2]) daß die Künstler sich das Manuskript Palestrinas selbst, sei es durch Raimondi, sei es durch einen andern besorgten, um eine Vorlage zu haben. In diesem Falle hatten sie einigen Grund, nicht viel davon zu sprechen.

P. Molitor gibt S. 37 „den dokumentarisch verbürgten Angaben über die Reformer der Medicea den Vorzug vor allem Raten und vor aller Wahrscheinlichkeitsberechnung“, auch wahrscheinlich vor den *eigenen* Wahrscheinlichkeitsschlüssen und -Folgerungen und -Rechnungen, von denen wir schon mehrere angeführt haben, vom Breve Gregors XIII. bis zu Raimondi und den zwei Reformern. Die *Namen* und die Arbeit dieser zwei sind wohl dokumentarisch verbürgt, aber wo sind die Dokumente für ihre *Hilfsmittel*, die Handschriften, Codices, die Vorlagen, als etwa Guidetti und vielleicht Palestrina? Hypothese steht demnach gegen Hypothese, und diese Dokumente beweisen zur Sache so wenig wie $x = x^2$. Den Wortlaut der Dokumente entkräftet keines der angeführten Indizien, stützt aber auch keines, weil die Dokumente und die Hilfsmittel der Reformarbeit ganz separate Dinge sind.[3])

Darum ist unsere Hypothese wenigstens so stichhaltig als die des P. Molitor; und dem Zeugnisse der Dokumente gegenüber sind beide Hypothesen disparat, d. h. haben nichts mit ihnen zu tun. Vergleiche dazu Molitor II. S. 125 und Broschüre S. 37.

Auf der nämlichen S. 37 schreibt Molitor einen grandiosen Satz: „Solche Ausflüchte retten die Sache nicht und legen die ganze Haltlosigkeit der Entgegnung Weidingers bloß.“ Die Ausflüchte, wo sind sie? Bisher haben wir keine gebraucht und noch stehen wir ebenbürtig einander gegenüber. Eine Kleinigkeit ist es, die P. Molitor zum ebenzitierten Schmerzensruf verleitet. Ich schrieb: Wenn Molitor auf Ähnlichkeiten mit der Medicea in andern Ausgaben, z. B. im Graduale des Ciera 1621 hinweist, so kann ja ein Abdruck, oder irgendeine Benützung vorliegen. Jahrb. 1902 S. 332. Darauf entgegnet Molitor: „Ein Abdruck liegt sicher nicht vor, denn die Verschiedenheit der Melodien ist in den erwähnten Ausgaben geradezu auffscheinend. Eine Benützung ist an sich möglich, faktisch höchst unwahrscheinlich, und zwar eben der großen Verschiedenheit wegen.“ Bald redet Molitor von Ähnlichkeiten, bald von Verschiedenheit in *denselben* Ausgaben. Er will einerseits die Ähnlichkeit *mehrerer* Reformausgaben und nicht bloß der Medicea mit dem Manuskript Palestrinas feststellen und anderseits die Ähnlichkeit eben dieser Reformausgaben *untereinander* leugnen! Sonst gilt das mathematische Gesetz: zwei (oder mehrere) Größen, die mit einer dritten gleich oder ähnlich sind, sind auch unter sich gleich oder ähnlich. Die Ausgaben, Medicea inbegriffen, sind alle *dem Manuskripte* Palestrinas ähnlich. Also sind sie auch unter sich ähnlich; so habe ich einfach geschlossen und dafür obiger vernichtender Satz! Wohin doch die Mathematik führen kann! Und wenn die Ausgaben ähnlich sind, woher dies? Von Nachahmung, wie wir oben geschrieben. Wenn Molitor damit unzufrieden ist, gebe er uns eine andere Erklärung.

S. 38 polemisiert Molitor gegen unsere Erklärung der Hypothese von der Approbation der Medicea. *Seine* Erklärung ist ja auch nur Hypothese, so gut wie andere Erklärungen, obwohl er sich den Schein großer Sicherheit, ja hie und da der Unfehlbarkeit gibt (Brosch. S. 38). Vor allem ist die Bemerkung „was natürlich wieder den Anschein erweckt, als ob meine (Molitors) Darlegung der Polemik diente und so das Odium des interessierten Historikers auf meiner Seite sei“ ganz überflüssig und durch meine obigen unterscheidenden Erklärungen über *Intention* des Ver-

---

[1]) Molitor II. S. 48.

[2]) Broschüre S. 37 Ende.

[3]) Die öfter zitierten Indizien für die Benützung des Manuskriptes Palestrinas als Vorlage sind *einerseits* die Meldung dreier Schriftstücke, daß Palestrina so und so nach dem Breve gearbeitet habe', *anderseits* die Tatsache, daß eben diese Art und Weise des Arbeitens in der Medicea, besonders im ersten Teil, sich vorfindet.

Demnach: $a = b,\ a = c,$ *also* $b = c$, d. h. Palestrina = Medicea. Die drei Schriftstücke sind: Bericht des Anonymus (Freund Palestrinas), Molitor, I. Seite 305 und I. 280, ebenso Dr. Haberl „Geschichte und Wert“ 1903 S. 16; ferner F. de las Infantas Molitor, I. Seite 37; zuletzt die Experten im Prozeß Iginio-Raimondi, Mol. II. S. 45. In allen dreien werden Fehler gegen Akzent, Tonart und Intonation, gegen Sprachdeklamation und gute Textunterlage, der Gebrauch des Tritonus u. ä. als korrigiert angeführt. Man vergleiche damit den Bericht de Castros über die Reform: „Die Reform bestand in Vereinfachung . . ., so daß fast auf jede Silbe nur eine Note trifft . . . Kein Verstoß gegen die richtige Akzentuierung . . . Der Notenschlüssel wird in keiner Melodie mehr gewechselt. Auch die Tonart ist regelrecht eingehalten.“ Mol. II. S. 106.

fassers und seine kritischen Urteile klargestellt. „Die entgegengesetzte Ansicht ist viel wahrscheinlicher und nahezu gewiß" haben wir Jahrb. 1902 S. 332 geschrieben. Den Satz des Verfassers: „Dürfen wir vielleicht hier endlich einen Beweis erwarten?" geben wir wörtlich ihm selbst zurück. Denn wo sind seine Beweise für seine Hypothese? Die ganze Frage kann er nicht durch Dokumente erhärten, weder direkt noch indirekt, weder unmittelbar noch mittelbar. Was sind dann seine Beweise? Der erste ist die „allbekannte Aufschrift des Graduale", die er uns vorhält S. 38, dann die Entfernung des Breves Pauls V. aus dem Graduale, zuletzt das Schweigen der Kurie über dasselbe und die von ihm absehende Praxis der Kirchen Roms. Also keine Dokumente. Diese Beweise, sind sie genügend, um mit Selbstbewußtsein die These zu verkünden: „Das Graduale war Privatausgabe"? (II. S. 118.) Diese Beweise genügen gerade, um unserer Hypothese eine eigene entgegenzusetzen. Denn die Auslegung der Aufschrift des Graduale von seiten Molitors hat mehrere Wahrscheinlichkeitsgründe für sich, aber die Auslegung im Sinne der Approbation (der halboffiziellen) hat ebensoviele Wahrscheinlichkeit, und so heben sich die zwei Hypothesen in diesem Punkt auf. Die Entfernung des Breves Pauls V. aus dem schon im Druck befindlichen Graduale hätte dann genügende Beweiskraft, wenn man den Grund oder die Veranlassung davon wüßte. Das ist aber nicht der Fall; und so ist die Hypothese Molitors, daß der Grund davon die Abwendung des Papstes von der (= jeder) Reform sei, nur eine schwachbegründete, um so mehr als damals, d. h. vor Zurückziehung des Breve, gerade Raimondi gestorben war.[1]) Wir stellen einen anderen Grund der Zurückziehung (nach Jahrb. 1902 S. 218 u. 225) gegenüber. Obwohl Papst Paul V. von Anfang an nur eine Reform für die päpstlichen Staaten beabsichtigte (nach dem Berichte de Castros Jahrbuch 1902 S. 232, Molitor II. S. 106 u. 110), hat Raimondi (im Verein mit andern vielleicht unter Führung des P. Giovanni Piombino, Generalprokurators der Augustiner) den Papst zu einer allgemeinen Reform gedrängt (Jahrb. 1902 S. 225, Molitor II. S. 113, 114). Dies scheint auch der Schlußpassus des Breves Papst Pauls V. vom 22. Februar 1612 („auf dem ganzen Erdkreis") anzudeuten (Molitor II. S. 237), und vom 31. Mai 1608. Aber als die Widersprüche gegen die Reform von seiten einiger Unzufriedener (Molitor II. S. 114) bekannt wurden, als zudem Raimondi starb, kehrte Paul V. zur ursprünglichen Idee zurück und ließ es bei der Reform für die Kirchenstaaten allein, d. h. bei der (halboffiziellen) partikulären Reform bewenden. So schrieben wir Jahrb. 1902 S. 218 u. 232: „Der Papst zog sich im letzten Augenblick von der allgemeinen (nicht von der Reform überhaupt, wie Molitor II. S. 119 u. 121 behauptet), d. h. allgemein einzuführenden Reform zurück" und beschränkte sich auf eine provisorische Reform für Rom und seine Staaten, und auch die nur in der fakultativen Form, das ist so, daß niemand zum Ankauf der neuen Bücher genötigt, daß vielmehr der Wunsch des Papstes ausgedrückt wurde, die alten Choralbücher möchten so lange im Chordienste benutzt werden, bis sie völlig aufgebraucht wären, und dann sollten sie durch die reformierten ersetzt werden. So berichtet de Castro (Molitor II. S. 106). So antwortet der Kardinal del Monte dem Kardinal Sforza (Molitor II. S. 114) und fügt bei, daß Raimondi die Erklärung abgab, seine Ausgabe bezwecke nicht die Entfernung der alten Bücher (Molitor II. S. 114). Wie P. Molitor richtig bemerkt II. S. 120, Anm. 1, zeigte der Papst anfangs viel Zögern und später Unbeständigkeit. Ob daran bloß der Mangel des selbständigen Urteils über die musikalische Seite der Frage Schuld war, wie Molitor hinzufügt, möchten wir bezweifeln.

Die vom genannten Papste angeordnete Reform nannten wir im Jahrb. 1902 S. 232 offiziell (für den Kirchenstaat), die Medicea halboffiziell. Sie war in sehr milder und schonender Form eingeführt. Aus diesem Umstande erklärt sich sowohl das Schweigen der offiziellen Akte und Erlässe der Kurie über sie und den reformierten Choral, als die Praxis der Kirchen Roms, welche sich durch die Reform scheinbar nicht gebunden erachteten (einstweilen wenigstens) oder sich demgemäß benahmen.

Alle übrigen liturgischen Bücher mit den betreffenden Gesängen, nämlich das Rituale,[1]) Missale, Pontifikale und Ceremoniale, sind offizielle Bücher für die ganze Kirche und als solche publiziert und vorgeschrieben; das Gra-

[1]) Im Jahrb. 1902 S. 216 schrieben wir deswegen: „Die Quellen versagen . . . in manchen Punkten; darum konnte der Autor in eben diesen Punkten nur Hypothesen aufstellen, die über den Grad einer geringen Wahrscheinlichkeit nicht hinausgehen . . ., z. B. in bezug auf die Intentionen Pauls V. am Schluß der Reform mit der Zurückziehung des Breve, . . . u. a.", z. B. über die Approbation der Medicea.



[1]) Das Rituale war überall dort einzuführen, wo keine praescriptio legitima ein Diözesanrituale an dessen Stelle setzte.

duale dagegen ist nur für den Kirchenstaat und da nur provisorisch (bis zu einer allgemeinen Reform) und fakultativ im angegebenen Sinn vorgeschrieben. Hier stimmen wir mit Molitor überein, wenn er II. S. 119 schreibt: „Das Graduale bekundete . . . durch das ihm vorangedruckte päpstliche Druckprivileg, daß der Plan einer offiziellen (wir fügen hinzu: **allgemeinen**) Choralreform 1614 nicht weiter gediehen war als 1608 und somit seine Ausführung hypothetisch der Zukunft vorbehalten war" (dem Jahre 1870). Wegen der angegebenen Verschiedenheit konnte in den offiziellen, für die ganze Kirche geltenden Erläßen nicht gut der Bücher gedacht werden, welche partikulären Charakter hatten.[1]) Ebenso konnte die Anpassung der Melodien im Rituale an das neue Graduale nicht leicht vor einer allgemeinen Reform ausgeführt werden; sie hätte Konfusion ergeben. Darum hat der Satz in Molitor II. S. 121: „Seine (das Rituale Romanum) Melodien unterscheiden sich sehr von jenen des Graduale. . . . Konnte der Papst den Privatcharakter des Graduale besser dokumentieren?" keine Bedeutung. Gerade so verhält es sich mit den „erfolglosen Versuchen, die früher zur Herausgabe eines Rituale gemacht worden waren, . . ." und die ihre Stelle in den päpstlichen Erläßen fanden, nur nicht die Choralreform. In dem Dekrete, in welchem es sich um Ausgabe eines bestimmten liturgischen Buches handelt, wird immer die Geschichte desselben samt einzelnen wichtigeren Wechselfällen aufgeführt, nicht aber die Wechselfälle eines andern liturgischen Buches; zudem werden in ebendenselben Dekreten auch andere liturgische Bücher oder daraufbezügliche Aktionen, z. B. Reformen, erwähnt, aber nur solche Bücher und Aktionen, die von **allgemeiner** Bedeutung für die Kirche sind.[2])

Was die Praxis der römischen Kirchen nach der Reform betrifft, so richtete sie sich nach dem Wortlaute der päpstlichen Erklärung, niemand solle zum Ankauf der neuen Bücher genötigt und die alten Chorbücher sollten erst völlig aufgebraucht werden; und nach der Erklärung des Kardinals del Monte, welche Raimondi seinerseits wiederholte: Die Ausgabe der reformierten Bücher bezwecke nicht die Verdrängung der alten. Darum findet sich die Medicea nur in den größeren Kirchen Roms und des Kirchenstaates. Mit der Zeit wurde übrigens sowohl der Choral vernachlässigt, als die fakultative Choralreform vergessen. Darum fand die Medicea eine relativ geringe Verbreitung. Siehe „Geschichte und Wert" von Dr. Haberl S. 22, Molitor II. S. 151, 206, „Reformchoral" 1901 S. VII.

Nach alledem ist der Beweis Molitors von der Eigenschaft der Medicea als Privatausgabe nur ein Wahrscheinlichkeitsbeweis, auf Indizien fußend; also ist seine These nur eine Hypothese. Denn kein Dokument ist gefunden, in welchem direkt oder indirekt das Zurückziehen[1]) des Breves von seiten Pauls V., seine Intention dabei, oder gar das Aufgeben der Reform, die Unterlassung der Approbation der Medicea oder eine Erklärung über den Privatcharakter derselben, angeführt oder erwähnt wird.

In dem Sinne Molitors, d. h. in seiner Auffassung von der unter Paul V. unternommenen Reform, welche von Anfang an eine allgemeine gewesen und schließlich gerade im letzten Augenblicke vom Papste verlassen worden sei und zwar gänzlich, ohne für den Kirchenstaat eine provisorische und fakultative Reform beizubehalten, könnte man allerdings von dem nichtoffiziellen Charakter der Medicea sprechen; darum haben wir mit unserer These, die Reform sei von Anfang an eine partikuläre gewesen, sei im Verlauf der Arbeiten zu einer (versuchten) allgemeinen geworden, schließlich aber doch, da sich der Papst anders entschloß (inmitten der wachsenden Schwierigkeiten), eine partikuläre und zwar fakultative geblieben, den Ausdruck „die Medicea ist **halboffiziell**" gewählt. Denn „offiziell" schlechthin und approbiert schlechthin kann die Medicea unmöglich genannt werden; dazu fehlt eben der Beisatz, den die Kongregation der Riten 1870 der Ausgabe gegeben: „Sub auspiciis Ss. D. N. Pii P. IX. Curante S. R. Congregatione," oder ein ganz ähnlicher (ex auctoritate, editum jussu . . .). Hierin argumentiert P. Molitor II. S. 116—119 ganz richtig. Aber „Privatausgabe" schlechthin kann die Medicea ebensowenig genannt werden. Dagegen spricht der Titel: cum cantu Pauli V. P. M. jussu reformato, mag sich dabei der Autor wie immer winden, um der Schwierigkeit zu entgehen (II. S. 118; 120—121, Brosch. S. 38—39). Una cosa di mezzo, eine Auf-

[1]) Gegenüber Molitor II. S. 121.

[2]) Von den Choralbüchern war keines aus einer offiziellen allgemeinen Reform hervorgegangen, die Breven für die Reform waren nie zur vollen Ausführung gekommen; darum konnte ihrer so wenig Erwähnung geschehen, als der „erfolglosen Versuche", welche in den Erlassen Aufnahme finden nur in dem Falle, daß sie mit einem definitiven glücklichen Ausgang endigen. Gegenüber Molitor II. S. 122.

[1]) Der Bericht Lunadoros an den Großherzog von Toskana erwähnt nur das Approbationsbreve und einige Stellen darin. Molitor II. S. 113, Anmerk. 2.



fassung, welche die Mitte hält — in medio veritas —, ist die Bezeichnung halboffiziell; und das ist die Medicea. Die Medicea ist eine Ausgabe auf Befehl des Papstes, aber ohne Verpflichtung der Annahme weder für die ganze Kirche, noch auch für den Kirchenstaat einfachhin, sondern mit der Bestimmung, daß die alten Chorbücher erst dann durch die neuen ersetzt würden, wenn sie nicht mehr gebrauchsfähig wären. So schrieben wir Jahrb. 1902 S. 232.

Es ist unrichtig, wenn P. Molitor schreibt,[1]) der einzige Beweis, den wir für unsere Hypothese vorbringen, sei die Aufschrift des Graduale; ebenso unrichtig ist der Beisatz, den er als von uns geschrieben anfügt: „Damit sei das Unternehmen als offizielles gekennzeichnet.“ Unser Satz lautet:[2]) Die Reform war offiziell, d. h. vom Anfang an partikulär offiziell, eine kurze Zeit allgemein offiziell (für die ganze Kirche),[3]) die Medicea war halboffiziell, wie eben erklärt worden ist. Die Beweise sind sechs, nicht einer;[4]) der Titel, die Tätigkeit der Ritenkongregation für die Ausgabe, der Bericht de Castros über die Tragweite der Reform,[5]) die Intention des Papstes, die Reform fakultativ zu machen, weswegen schließlich ein Breve überflüssig war, und die Überreichung des so betitelten Werkes an den noch lebenden Papst Paul V.

P. Molitor hat in seiner Gegenkritik **ganz übersehen**, daß unsere Formulierung der Hypothese hinsichtlich der Approbation der Medicea seiner Hypothese weder konträr, noch kontradiktorisch entgegengesetzt ist, sondern bloß teilweise konträr.[6]) Wir schrieben ja ganz deutlich: „Auch hier ist die entgegengesetzte (schon vorher erwähnte und erklärte) Ansicht viel wahrscheinlicher, . . . welche wir oben so formuliert haben: Paul V. hat nach dem Berichte de Castros niemanden außerhalb der päpstlichen Staaten zur Annahme der neuen Bücher verpflichten wollen, sondern ließ freien Gebrauch; darum approbierte er **innerhalb dieser Grenzen** das Graduale, schrieb es aber höchstens dem Kirchenstaate in der Weise vor, daß man nach und nach die alten Bücher durch neue ersetze, welche eben die reformierten sein sollten.“ Eine Approbation schlechthin und offizielle (allgemeine) Auferlegung (ex auctoritate, ex præscripto) der Medicea aus dem Titel des Werkes der Reform oder aus anderen Indizien ableiten wollen, ist untunlich. Aber eine Approbation des Werkes bloß für einen partikulären Zweck (im mehrfach oben bezeichneten Sinne) liegt in seinem Titel und in den übrigen die Reformarbeit begleitenden Indizien; ja, nur durch die Annahme dieser beschränkten Approbation erhält die Aufschrift des Choralwerkes ihre adäquate Übersetzung und Lösung. Eine Vorschrift zur Annahme ist so wenig vorhanden, wie eine allgemein verpflichtende offizielle Reform; darum steht auf dem Titel weder ex auctoritate oder præscripto, noch Curante S. R. Congregatione, sub auspiciis etc. Aber auch absolute Freiheit gegenüber der neuen Ausgabe ist nicht zuzuerkennen wegen des Wunsches des Papstes, daß die neuen Bücher nach und nach eingeführt werden, weswegen er offiziell die Bücher korrigieren ließ und zwar bis zum Schlusse des Druckes. Darum besagt der Titel: cum cantu Pauli V. P. M. jussu reformato. Das Graduale ist weder einfachhin offiziell und vorgeschrieben, noch Privatausgabe, sondern halboffizielle Reformausgabe.

In dieser Eigenschaft brauchte die Ausgabe **kein Reformbreve**, in bezug auf welches Molitor S. 39 der Broschüre gegen mich, wie so oft, mit Voraussetzungen und Unterstellungen argumentiert. Das hineingefügte Druckprivileg, welches auf die künftige allgemeine Reform hinweist, genügte. Das Breve aber, das eine allgemeine Reform anbefahl oder wenigstens anempfahl, wurde entfernt. In medio veritas! setzen wir hinzu, wie Molitor. Alle seine Sätze über das Breve kann er zurücknehmen. Sie gehen mich wenigstens nichts an. Die Ritenkongregation unter Kardinal del Monte besorgte die Reform und den Druck mit der Versicherung, den neuen Büchern wirksame Unterstützung angedeihen zu lassen. Molitor, II. S. 112—114. Auch diese Tatsache, der gegenüber die Zurücknahme des Reformbreve von seiten des Papstes eine andere Beleuchtung erhält,[1]) kann nur mit unserer Hypothese erklärt werden.

Überhaupt alle die angeführten Begleiterscheinungen der Reform, die Tätigkeit der Kongregation, der Bericht de Castros, die Erklärungen des Papstes in bezug auf die Reform,

[1]) Broschüre S. 38.

[2]) Jahrb. 1902 S. 232.

[3]) Und schließlich endete sie partikulär offiziell, d. h. für den Kirchenstaat offiziell.

[4]) Man sieht wiederum, wie Molitor meine Kritik gelesen hat.

[5]) Reform und Approbation derselben in deren Frucht, der Medicea, haben nach unserer **engeren** Auffassung derselben eine veränderte Bedeutung; deswegen steht auch die (partikuläre) Reform im engsten Zusammenhang mit der halboffiziellen Approbation der Medicea.

[6]) „Subkonträr“ sagen die Logiker.

[1]) Das vollständige Aufgeben jedweder Reform verträgt sich nicht mit der offiziellen Fortsetzung der Tätigkeit der Ritenkongregation.



die Wegnahme des Approbationsbreves (samt den darin enthaltenen Ausführungsweisungen der allgemeinen Reform), die Einfügung des anderen auf die Zukunft verweisenden Breves, und der Titel der Ausgabe selbst werden nur durch unsere Hypothese leicht und natürlich erklärt. Die Hypothese ist die bessere, welche die Begleiterscheinungen einer zu erklärenden Tatsache und diese selbst am natürlichsten erklärt. Darum ist unsere Hypothese[1]) viel wahrscheinlicher als die Molitors, ja nahezu gewiß, so schreiben wir nochmal. P. Molitor erklärt den Titel des Buches (des Graduale) nur halb und alle übrigen Umstände nur ungenügend, nämlich mit Zuhilfenahme des Satzes: Der Reformversuch war das Werk einiger Künstler und Typographen in Rom. Sie und nicht das Konzil ... usw. Als man — das ist seine Erklärung — die falschen Vorspiegelungen derselben an der Kurie einsah, nahm man das Breve zurück, zog sich selbst zurück, gab nur eine Druckerlaubnis, schrieb auf das Graduale nur einen nichtssagenden, aber beschwichtigenden Titel und ließ Förmlichkeits halber das erste Exemplar des gedruckten Graduale dem Papst überreichen.

Man sieht sofort, daß diese Erklärungen schwache Erfindungen sind. Das Graduale wurde mit dem Titel cum cantu Pauli V. P. M. jussu reformato dem nämlichen Papste überreicht, dessen Name auf dem Titel stand, welcher den Choral des Buches hatte reformieren lassen, und den die nämlichen Typographen (und Künstler) lange Zeit getäuscht und irregeführt hatten! Das mag P. Molitor glauben.

Aber es giebt **nur zwei** Erklärungen der Choralbewegung von 1577—1614, die des P. Molitor und die unsrige. Beide sind konsequent. Molitor führt die mehrfachen, öfter auftretenden Bewegungen gegen den „gut erhaltenen alten gregorianischen Choral" einzig auf eigentümliche Ansichten mancher Musiktheoretiker oder Künstleranschauungen und Launen oder Spekulationen einiger Typographen zurück. Darum mußte schließlich die bessere Einsicht der Kurie gegenüber derartigen einseitigen oder schlimmen Einflüsterungen den Sieg davontragen: man verweigerte die Reform und die Tradition siegte. Mit Triumph konnte man deswegen am Schlusse der ganzen (sogenannten) Reformepoche sagen und schreiben: „Der Reformversuch — direkt die Medicea, indirekt die ganze Zeit von Gregor XIII. bis Paul V., welche die Medicea zeitigte — war das Werk einiger Künstler und Typographen in Rom. Sie und nicht das **Konzil** oder der Papst haben ihn angeregt und **in** dieser Weise ausgeführt."

Unsere Erklärung ist folgende: Der **wahre** Boden der Reformarbeiten seit 1577 ist **die allgemeine Anschauung der Reformbedürftigkeit des Chorals, ausgedrückt von** allen maßgebenden Kreisen, also von der **sana** pars der Zeit, nicht von den Vertretern **des** verdorbenen Geschmackes.[1]) Jahrb. 1902 S. 226—227 und 228—229. Dieser **Anschauung,** adoptiert von der Kurie, entsprang **das** Breve Gregors XIII., der Anfang der **autoritativen Reform.** Jahrb. 1902 S. **225.** Die begonnene Reform wurde abgebrochen aus äußeren Gründen, — die gegnerische Erklärung, daß Palestrina und Zoilo ihre Vollmachten in der Reform überschritten und deswegen den Papst Gregor XIII. zur Unzufriedenheit mit ihrer Arbeit und zur Aufgebung derselben veranlaßt hätten (Molitor I. S. **280,** 282, 284—285, 292), welche Erklärung mit der bekannten Auslegung des Breves Gregors XIII. zusammenhängt, ist ebenso gesucht wie die ebenerwähnte Interpretation des Breves und ohne diese nicht zu halten,[2]) — aus Rücksicht auf Spanien (Molitor II. S. 285), was denn doch zuzugeben ist (Molitor II. S. 292), aus Rücksicht auf die armen Kirchen, welche die riesigen Kosten gar nicht, und auf die anderen Kirchen, welche sie nur schwer aufbringen konnten, und in Anbetracht der Schwierigkeit, die reformierten Bücher sofort (durch Kopisten) zu beschaffen (Molitor II. S. 252.) Die abgebrochene Reform wurde von Klemens VIII. wieder aufgenommen und von Paul V. weitergeführt,

[1]) Aber nur so, wie sie oben gegen Mißverständnisse und Mißdeutungen sichergestellt ist.

[1]) In allen Breven, Dekreten, Erlassen, Promemorias, Gutachten, Zeugenaussagen und Druckprivilegien (für den Choral) kehren die gleichen Klagen über den Choral wieder. Diese einheitliche Erscheinung ist die Wirkung einer einheitlichen Ursache, nämlich der allgemeinen Anschauung der Reformbedürftigkeit des Chorals.

[2]) Die Erklärung Boccapadules an Fernando und des Papstes selbst gegenüber Spanien sind diplomatische Beschwichtigungen. Denn was sind „Neuerungen" oder „Änderungen"? Auch die „Anpassungen" sind solche Änderungen. Molitor, Broschüre S. 31. Daß „der päpstliche" Hof über die Tendenz der Reform sich von Anfang an klar war ..." (Molitor I. S. 292), kann schon wegen des allgemeinen Wortlautes des Breve (wie oben ausgeführt), das mit der späteren unklaren Erklärung, „man dulde keine Neuerungen im Choral", im Widerspruch steht, nicht einleuchten. „Es handelte (und handelt) sich einfach um die Interpretation des Breve und die Abgrenzung der Reformarbeiten, die ja nach dem **subjektiven** Befinden weiter oder enger gefaßt werden konnten" (und können!), sagt **sehr richtig** der Autor.

aber bloß zu einem provisorischen und partikulären Abschluß gebracht 1614. Die allgemeine und definitive Reform war (mit dem der Medicea beigefügten Breve Pauls V.) der Zukunft überlassen. Das Jahr 1868—70 bildete diesen Schluß.

Uns genügt für unsern Standpunkt die allgemeine Anschauung der Reformbedürftigkeit des Chorals und ihre Adoptierung durch den Apostolischen Stuhl. Dessen autoritative Inangriffnahme der Reform und ihre Fortsetzung samt deren Frucht, der Medicea, sind 1868 maßgebend gewesen für die letzte und (einstweilen) abschließende Reform. Ob sie gar so kläglich gewesen und eigentlich ein Mißerfolg zu nennen sei, wüßten wir nicht zu sagen. Ich glaube, daß auch hier das Wort gelte: Man macht sie schlechter als sie ist. Denn die **langen** Gesänge (besonders Gradualia), welche gekürzt worden sind, werden auch von den Traditionalisten als Last empfunden; deshalb rezitiert man an ihrer Stelle (nicht immer) den Text — so in Emaus und Beuron, wie Regensburger Schüler selbst gehört haben —, und die **kurzen** sind vielfach gleich oder sehr ähnlich, z. B. die Hymnen und Lamentationen; die übrigen können nach besserer Einsicht verbessert und von den „willkürlichen Änderungen und schweren Intervallengängen“ befreit werden, wobei beide Choralrichtungen, in einer Kommission vereinigt, sich beteiligen können (Jahrb. 1901 S. 146). Wir haben in diesem Sinne immer geschrieben und weisen deshalb den ungerechtfertigten Vorwurf der „Unversöhnlichkeit und Parteilichkeit“ (Greg. Rundschau in der letzten Rezension des Jahrb. 1902, II. Jahrg. Nr. 4, 1. Apr.) nochmals mit Entschiedenheit zurück.“ Möchten diese wohlmeinenden Erörterungen einige Beachtung finden, auf beiden Seiten,“ so wiederholen wir (Jahrbuch 1902 S. 240).

P. Molitor nennt meine Argumentation originell (S. 38), die seine ist noch origineller. Denn er verlangt, daß das cum cantu jussu Pauli V. reformato bloß historisch verstanden werde. „Über eine solche Entgegnung brauchen wir kein Wort zu verlieren,“ geben wir dem Verfasser mit Recht zurück. Wir gestatteten uns nur anzudeuten, daß das Graduale kein historisches Werk sei.

Die Entgegennahme des mit dem Titel cum cantu Pauli V. jussu reformato versehenen, unter ihm reformierten Graduale von seiten desselben Papstes „ändert an der Sache“ denn doch sehr viel! (Gegen Brosch. S. 38.)

Seite 39 sagt Molitor: „Warum das eine und das andere? Es müßte viel geschehen, wenn alles geschehen müßte . . .“ In der Tat muß noch vieles, besonders in der Auslegungskunst des Autors, verbessert werden.

Seite 40 schreibt P. Molitor, er habe „viel des folgenden Stoffes“ nicht gelesen und ganze Spalten überschlagen. Das ist wohl ein Zeichen seiner geistigen Überlegenheit? Es erinnert an den Spruch: „Die Gelehrten sind darüber einig“, und basta.

Seite 40 steht wiederum: Absichtlich haben wir vieles umgangen, das in Weidingers erstem und zweitem Referate richtigzustellen wäre. Wir gestehen, daß wir ein gleiches getan und manches aufgespart haben, was zu korrigieren wäre. Der Leser kann übrigens schon jetzt entscheiden, wo die Mitte — in medio veritas — zu finden sei. Daß ich das Werk Molitors mit Ernst studiert und auf die ganze Frage viel Zeit verwendet habe, sine ira et studio voranarbeitend, so daß ich anfangs nicht wußte, wohin mich das forschende Streben führen werde, das gestehe ich unumwunden ein. Ich schäme mich durchaus nicht des „angestrengtesten Studiums“ (aus einem Privatbriefe) und des „genauen[1]) und öfteren Studiums“ (Jahrb. 1902 S. 216), wenngleich P. Molitor S. 40 mir darüber höhnische Vorwürfe macht. Ich habe eben nicht „ganze Seiten überschlagen und viel des Stoffes“ gar nicht gelesen, wie er. (S. 40.)

In der Anmerkung auf der nämlichen S. 40 setzt der Autor zwei Ausrufzeichen zu einem praktischen Zweifel, den wir noch haben und so ausdrückten: „Was soll ferner heißen (S. 3, II.), Guidetti setzte das Lob Palestrinas auf die Übereinstimmung seines Chorals mit den alten Codices, da er ja soviel kürzte und änderte?“ Der Satz in Molitor II. S. 3 heißt: „(Das Lob) galt dem Verfasser (Guidetti) mehr als Übereinstimmung seines Buches mit den alten Codices.“ Wie man sofort sieht, hat der Satz zweierlei Sinn, je nachdem man das „mehr“ oder das „Übereinstimmung“ betont. Ich habe das letztere gewählt, weil ich zwischen dem 2. und 1. Bande des Autors Konsequenz sehen wollte. Es heißt nämlich im 1. Bande S. 286: „Gegen 1580 war in römischen Kreisen eine günstige Stimmung für den **traditionellen** Choral. Den Beweis für diese Tatsache gibt uns das Directorium chori, das Guidetti — ein Freund Palestrinas — mit dessen nichts weniger als lobeskargen Zustimmung gerade um diese Zeit ausgearbeitet hatte und 1582 herausgab. Guidetti will bloß

[1]) Das Wort „genaueres“ ist ein Druckfehler, wie mein Manuskript aufweist — Molitor setzt ein „!“ dazu, natürlich in objektiv-historischer Darstellung —; es soll heißen: genaues.



die Rolle eines Sammlers der alten Melodien spielen, von Korrekturen oder Barbarismen ... der traditionellen Gesänge schweigt er ... Wer möchte auch nicht die von der Kirche angenommenen Melodien gebrauchen? schreibt er. Ob Palestrina mit seinem Freunde so ganz eines Sinnes war? Genug, er hielt das Werk für sehr gelungen und fand nichts daran auszusetzen. Die Tradition war wieder zu Ehren gekommen."

Dieser Passus ist offenbar eine Lobrede auf die Übereinstimmung der „Sammlung" Guidettis mit den alten Codices, auf die Übereinstimmung Palestrinas mit eben dieser Sammlung, und auf die Tradition des Chorals! Demgemäß habe auch ich den Satz II. S. 3 auf diese Übereinstimmung bezogen, indem ich mir bei diesen Worten „als Übereinstimmung ... mit den alten Codices" Anführungszeichen dachte. Dürfen wir auch einmal drei Ausrufzeichen machen? Und Guidetti kürzte und änderte viel. Molitor II. S. 4. Nun erklärt mir, Örindur, diesen Zwiespalt der Natur!

In medio veritas! Mein klar gezeichneter Standpunkt und meine Ausführungen sind eine Illustration dazu. P. Molitor hat über das Ziel hinausgeschossen in seinen Folgerungen, wie in der Auslegung des Breve Gregors XIII. und in der Behauptung, die Anschauung der Reformbedürftigkeit des Chorals sei nur eine Mache einiger Künstler und Typographen gewesen. Mit diesen zwei Folgerungen, so schrieben wir im Jahrbuch 1901 und 1902 am Schlusse, fällt aber auch der erste und der zweite Band Molitors. Qui nimium probat, nihil probat.

Hie Reform — hie Tradition! könnte man heutzutage von den beiden Choralparteien sagen. Wir wollen um jeden Preis Reform, wir wollen einen kurzen, knappen, plastischen, verständlichen Choral für das Volk und die Chöre im großen und ganzen. Wir wünschen aber auch den alten Choral ganz erhalten für die Mönchs- und Priesterchöre. Der Anfang der Reform wurde 1577—1614 gemacht; der vorläufige Abschluß geschah 1870. Ob eine neue Reform wünschenswert oder opportun sei, wird die Zukunft und — Rom lehren.

P. Molitor gegenüber betonen wir zum Schluß das, was wir schon Jahrb. 1902 S. 217 geschrieben haben: „Gerechtigkeit und Achtung anderer, auch der gegenteiligen Anschauung, ist der erste Schritt zur Verständigung." Ist vielleicht die Broschüre Zeugin solcher Gerechtigkeit und Achtung anderer, die gegenteiliger Anschauung sind, und somit der erste Schritt zur Verständigung? Wir glauben es nicht; im Gegenteil, mit dieser Broschüre hat Molitor nicht nur die „Unversöhnlichkeit" seines Standpunktes vor aller Augen klargestellt, sondern auch sich selbst mehr geschadet, als irgend ein Gegner ihm schaden könnte.

Uns wirft die Gregorianische Rundschau vor (l. c. II. 1. April 1903), daß wir dem allerseits belobten und gerühmten Werke Molitors nicht gerecht werden, indem wir Parteilichkeit zeigen. Wir sind uns dessen in keiner Weise bewußt, wir haben distinguiert (Jahrbuch 1902 S. 216 Anm. 2), wie wir es jedem gegenüber tun. Möge die Greg. Rundschau die ausgesprochenen Worte selbst beherzigen! Medice cura teipsum!

P. Molitors Broschüre, das ist unser Eindruck, hat gezeigt, daß **er unsere Referate gelesen und doch nicht gelesen hat.**

Brescia, 17. Nov. 1903.

Joseph Weidinger S. J.

Erklärung.

Eine Erwiderung auf die in vorstehendem Artikel besprochene Broschüre von P. Molitor, „Eine werte Geschichte", war vom Unterzeichneten bereits geschrieben und an dieser Stelle zum Abdrucke bestimmt. Sie wurde aber einstweilen zurückgelegt, da in der Streitsache teils bereits im Artikel über Felice Anerio (s. oben S. 40) neue Momente gegen die Annahme Molitors beigebracht wurden, teils nachfolgende Dokumente aus allerneuester Zeit nicht dazu angetan sind, sich noch länger mit diesen geschichtlichen Einzelheiten zu befassen. Nachdem der Hl. Vater Pius X. die im 16. Jahrhundert gemachten Versuche, den traditionellen Choralgesang abzukürzen, in bestimmter Weise ablehnt und, wenn auch nur im allgemeinen und ohne ausdrückliche Nennung einer bereits existierenden Edition, eine durch Studien geschaffene traditionelle Leseart wünscht, ist die Forschung über Einzelheiten in der Geschichte der nachtridentinischen Choralreform augenblicklich mehr in den Hintergrund getreten. Heute stehen die nachfolgenden Dokumente im Vordergrund. **F. X. H.**



Motu proprio Sr. Heiligkeit Papst Pius X. über die Kirchenmusik.*)

Unter den Sorgen des Hirtenamtes, die Uns nicht allein der höchste Lehrstuhl, welchen wir, wenn auch unwürdig, nach der unerforschlichen Fügung der Vorsehung einnehmen, sondern auch jede einzelne Kirche auferlegt, ragt ohne Zweifel die für Erhaltung und Förderung der Würde des Hauses Gottes hervor. In diesem werden die erhabenen Geheimnisse der Religion gefeiert, da versammelt sich das christliche Volk, um die Gnade des Sakramentes zu empfangen, dem heiligen Meßopfer beizuwohnen, das allerheiligste Sakrament des Leibes unseres Herrn anzubeten und sich dem gemeinsamen Gebete der Kirche bei dem öffentlichen und feierlichen liturgischen Gottesdienste anzuschließen. Nichts darf also im Gotteshause geschehen, was die Frömmigkeit und Andacht der Gläubigen stören oder auch nur vermindern könnte, nichts, was einen vernünftigen Grund zum Widerwillen oder zum Ärgernis bieten, besonders nichts, was die Würde und die Heiligkeit der heiligen Verrichtungen beleidigen könnte und was daher des Bethauses und der Majestät Gottes unwürdig wäre.

Wir berühren nicht im einzelnen die Mißbräuche, welche in dieser Beziehung vorkommen können. Für heute richtet sich unsere Aufmerksamkeit einem der gewöhnlichsten zu, welcher sehr schwer auszurotten ist und zuweilen auch da beklagt werden muß, wo alle übrigen Dinge des höchsten Lobes würdig sind, wie die Schönheit und Pracht des Gotteshauses, der Glanz und die genaue Beobachtung der Zeremonien, die Menge des Klerus, der Ernst und die Frömmigkeit der Altardiener. Wir meinen nämlich den Mißbrauch in Sachen des Gesanges und der Kirchenmusik. Tatsächlich besteht in diesem Punkte, sei es wegen der in sich selbst schwankenden und veränderlichen Natur dieser Kunst, sei es durch die Veränderung des Geschmackes und der im Laufe der Zeiten eingetretenen Gewohnheiten, sei es durch den traurigen Einfluß der weltlichen und theatralischen Kunst auf die kirchliche, sei es durch das Wohlgefallen, welches die Musik als solche unmittelbar hervorruft, das aber nicht immer leicht in den rechten Schranken gehalten werden kann, sei es endlich wegen der vielen Vorurteile, welche sich bei diesem Gegenstande leicht einschleichen und sich dann mit Zähigkeit selbst bei achtungswerten und frommen Personen festsetzen, eine fortwährende Neigung, von der wahren Richtschnur abzuweichen, die zu dem Zwecke gezogen ist, für welchen die Kunst im Dienste des Kultus zugelassen wird. Derselbe ist sehr klar in den kirchlichen Regeln, in den Verordnungen der allgemeinen und der Provinzialkonzilien, in den bei verschiedenen Anlässen erfolgten Vorschriften der heiligen römischen Kongregationen und Unserer Vorgänger, der Päpste ausgedrückt.

Mit wahrer Genugtuung Unseres Gemütes anerkennen Wir das viele Gute, das nach dieser Seite während der letzten Jahrzehnte auch in Unserer hehren Stadt Rom und in vielen Kirchen Unseres Vaterlandes geschehen ist, in ganz besonderer Weise aber bei einigen Nationen, wo hervorragende und für den Gottesdienst eifernde Männer mit Zustimmung des apostolischen Stuhles und unter der Leitung der Bischöfe sich zu blühenden Vereinen zusammengeschlossen und die heilige Musik in fast allen zu ihrem Verbande gehörigen Kirchen und Kapellen zu vollster Ehre gebracht haben.

Diese Erfolge sind aber noch sehr weit entfernt, Gemeingut zu sein. Wenn Wir Unsere persönliche Erfahrung zu

*) Aus „Cæcilienvereinsorgan" Nr. 1, 1904. Übersetzung des italienischen Originals von F. X. Haberl.

Rate ziehen und die sehr zahlreichen Klagen berücksichtigen, welche in der kurzen Zeit, während welcher es dem Herrn gefallen hat, Unsere geringe Person auf den höchsten Gipfel des römischen Pontifikates zu erheben, von allen Seiten Uns zugekommen sind, so halten Wir es, ohne Zeit zu verlieren, für Unsere erste Pflicht, sofort die Stimme zu erheben, um all das zurückzuweisen und zu verurteilen, was bei den Kultus-Verrichtungen und beim kirchlichen Gottesdienst als ein Abweichen von der wahren Richtschnur anzusehen ist. Da es in der Tat Unser lebhaftester Wunsch ist, daß der wahre christliche Geist in jeder Weise wieder aufblühe, und sich bei allen Gläubigen erhalte, so ist es notwendig, zu allererst für die Heiligkeit und Würde des Gotteshauses zu sorgen. Dort versammeln sich die Gläubigen, um diesen Geist aus seiner ersten und unentbehrlichen Quelle zu schöpfen, nämlich durch die tätige Teilnahme an den hochheiligen Geheimnissen und an den öffentlichen und feierlichen Gebeten der Kirche. Vergeblich ist die Hoffnung auf den reichlichen Segen des Himmels, wenn unsere Ehrerbietung gegen den Allerhöchsten, anstatt im Geruche der Lieblichkeit emporzusteigen, im Gegenteil dem Herrn die Geißeln in die Hand drückt, mit denen der göttliche Erlöser einmal die unwürdigen Tempelschänder verjagt hat.

Damit also von nun an niemand sich damit entschuldigen kann, daß er seine Pflicht nicht klar erkenne, und damit jede Unsicherheit in der Auslegung einiger bereits angeordneter Dinge beseitiget werde, haben Wir es für zweckmäßig befunden, in Kürze jene Grundsätze anzugeben, nach denen die Kirchenmusik bei den Kultusverrichtungen geregelt sein soll und in einem Gesamtbilde die hauptsächlichsten Vorschriften der Kirche gegenüber den gewöhnlichsten Mißbräuchen in dieser Materie darzulegen. Darum veröffentlichen Wir aus eigenem Antrieb und mit vollem Wissen Unsere gegenwärtige Anweisung und verlangen, daß dieselbe gewissermaßen als Rechtsbuch der Kirchenmusik gelte. Aus der Fülle Unserer apostolischen Auktorität fordern Wir für dieselbe Gesetzeskraft und befehlen allen durch dieses Unser Handschreiben die gewissenhafteste Befolgung desselben.

Anweisung über die Kirchenmusik.

I. Allgemeine Grundsätze.

1. Die Kirchenmusik ist ein wesentlicher Teil der feierlichen Liturgie, nimmt also an dem allgemeinen Zwecke derselben teil, nämlich: die Ehre Gottes, die Heiligung und Erbauung der Gläubigen zu fördern. Sie ist bestrebt, die Würde und den Glanz der kirchlichen Zeremonien zu vermehren; gleichwie es ihre Hauptaufgabe ist, durch angemessene Melodien den liturgischen Text, der zum Verständnisse der Gläubigen bestimmt ist, zu umkleiden, so ist es ihre besondere Aufgabe, diesem Texte eine größere Wirksamkeit zu verleihen, damit die Gläubigen durch dieses Mittel leichter zur Andacht angeregt und besser vorbereitet werden, die Gnadenfrüchte, welche der Feier der hochheiligen Mysterien eigen sind, in sich zu sammeln.

2. Die Kirchenmusik muß deshalb in höherem Grade die Eigenschaften besitzen, welche der Liturgie innewohnen, und zwar besonders die Heiligkeit und die Güte der Formen; aus diesen entspringt ungezwungen ihr anderer Charakter, nämlich die Allgemeinheit.

Sie muß heilig sein und daher jede Weltlichkeit ausschließen, nicht allein in sich selbst, sondern auch in der Weise, in der sie vorgetragen wird.

Sie muß wahre Kunst sein, weil sie sonst unmöglich auf das Gemüt der Zuhörer jene Wirkung ausübt, welche die Kirche zu erreichen bestrebt ist, indem sie in der Liturgie die Kunst der Töne zuläßt.

Sie muß aber zugleich allgemein sein in dem Sinne, daß ihr Charakter als Kirchenmusik gewahrt bleibt, wenn auch jede Nation in den kirchlichen Kompositionen jene besonderen Formen ausweist, welche gewissermaßen den eigentümlichen Charakter ihrer eigenen Musik bilden darf. Diese Nationaleigentümlichkeiten müssen aber derart dem allgemeinen Charakter der Kirchenmusik untergeordnet sein, daß niemand von einer anderen Nation beim Anhören derselben einen Eindruck empfange, der nicht gut ist.

II. Gattungen der Kirchenmusik.

3. Diesen Eigenschaften begegnen wir im höchsten Grade beim gregorianischen Gesange, welcher daher der eigentliche Gesang der römischen Kirche ist, der einzige Gesang, welchen sie von den Altvätern ererbt, den sie jahrhundertelang in ihren liturgischen Büchern eifersüchtig geschützt hat, den sie, als den ihrigen, direkt den Gläubigen darbietet, den sie in einigen Teilen der Liturgie ausschließlich vorschreibt, und der durch die neuesten Studien so glücklich in seiner Unversehrtheit und Reinheit wieder hergestellt worden ist.



Aus diesen Gründen wurde der gregorianische Gesang immer als das höchste Vorbild der Kirchenmusik betrachtet, so daß man mit vollem Grunde das folgende allgemeine Gesetz aufstellen kann: Eine Kirchenkomposition ist um so heiliger und liturgischer, je mehr sie sich im Aufbau, im Geiste und im Geschmacke der gregorianischen Melodie nähert, und sie ist um so weniger des Gotteshauses würdig, je mehr sie von diesem höchsten Vorbilde verschieden ist.

Der alte traditionelle gregorianische Gesang muß daher häufig bei den gottesdienstlichen Verrichtungen wieder verwendet werden; alle sollen daran festhalten, daß eine kirchliche Funktion nichts an ihrer Feierlichkeit verliert, auch wenn keine andere Musik als diese vorgetragen wird.

Besonders sorge man dafür, daß der gregorianische Gesang wieder beim Volke eingeführt werde, damit die Gläubigen von neuem einen tätigeren Anteil am Gottesdienste nehmen, wie dieses früher der Fall war.

4. Die vorgenannten Eigenschaften besitzt auch in höchstem Grade die klassische Polyphonie, besonders die der römischen Schule, welche im 16. Jahrhundert ihre höchste Vollendung durch Pierluigi von Palestrina erreichte und auch in der Folge Kompositionen von ausgezeichneter musikalischer und liturgischer Güte hervorzubringen fortfuhr. Die klassische Polyphonie nähert sich sehr gut dem höchsten Vorbilde der Kirchenmusik, dem gregorianischen Gesange, und daher verdiente sie, zugleich mit diesem bei den feierlichsten Funktionen der Kirche zugelassen zu werden, wie die der päpstlichen Kapellen es sind. Auch sie muß daher bei den kirchlichen Funktionen wieder häufig gebraucht werden, besonders in den hervorragendsten Basiliken, in den Kathedralkirchen, in denen der Seminarien und anderer kirchlicher Institute, wo die erforderlichen Mittel nicht zu fehlen pflegen.

5. Die Kirche hat immer den Fortschritt der Künste anerkannt und begünstigt, indem sie zum Gottesdienste all das, was das Genie im Laufe der Jahrhunderte Gutes und Schönes zu erfinden wußte, zuließ, immer jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Daher ist auch die neuere Musik in den Kirchen zugelassen, wenn sie ebenfalls Kompositionen von solcher Güte, Ernsthaftigkeit und Würde darbietet, daß dieselben in keiner Weise der liturgischen Verrichtung unwürdig sind.

Da jedoch die moderne Musik vorzüglich aus profanem Dienste stammt, so muß mit um so größerer Vorsicht darauf geachtet werden, daß die musikalischen Kompositionen modernen Stiles, welche man in der Kirche zuläßt, nichts Profanes enthalten, nicht an die in Theatern üblichen Motive erinnern und auch nicht in ihren äußeren Formen nach profanen Stücken gebildet sind.

6. Unter den verschiedenen Gattungen der modernen Musik, welche am wenigsten geeignet erscheint, bei den Kultusfunktionen verwendet zu werden, ist jener theatralische Stil, welcher während des vorigen Jahrhunderts sehr verbreitet war, besonders in Italien. Derselbe steht seiner Natur nach im größten Widerspruch zum gregorianischen Gesange und zur klassischen Polyphonie und damit zum wichtigsten Gesetze jeder guten Kirchenmusik. Überdies fügt sich der innere Aufbau, der Rhythmus und der sogenannte Konventionalismus dieses Stiles nur sehr schlecht den Forderungen der wahren liturgischen Musik.

III. Liturgischer Text.

7. Die eigentliche Sprache der römischen Kirche ist die lateinische. Es ist daher verboten, bei den feierlichen liturgischen Funktionen irgend etwas in der Volkssprache zu singen, in noch höherem Grade (gilt das Verbot der Volkssprache) für die Wechselgesänge oder für das Ordinarium der Messe und des Offiziums.

8. Da für jede liturgische Funktion sowohl die Texte, welche gesungen werden können, als auch die Aufeinanderfolge derselben bestimmt sind, so ist es nicht erlaubt, von dieser Ordnung abzuweichen, die vorgeschriebenen Texte durch andere eigener Wahl zu ersetzen oder sie ganz oder teilweise auszulassen; ausgenommen ist der Fall, daß die liturgischen Rubriken das Orgelspiel bei einigen Versen gestatten, welche unterdessen im Chore einfach rezitiert werden. Nur ist es gestattet, gemäß der Gewohnheit der römischen Kirche, eine Motette zum allerheiligsten Sakramente nach dem *Benedictus* des Hochamtes zu singen. Ebenso ist gestattet, nach dem Singen des vorgeschriebenen Offertorium der Messe in der übrigbleibenden Zeit eine kurze Motette nach Worten, die von der Kirche approbiert sind, vorzutragen.

9. Der liturgische Text muß gesungen werden, wie er in den Büchern steht, ohne Veränderung oder Umstellung von Wörtern, ohne ungehörige Wiederholungen, ohne Zerstückelung der Silben und stets in einer Weise, daß er den zuhörenden Gläubigen verständlich ist.

IV. Äussere Form der kirchlichen Kompositionen.

10. Die einzelnen Teile der Messe und des Breviers müssen auch nach musikalischer Seite jene Fassung und Form bewahren, welche ihnen die kirchliche Tradition gegeben hat, und die sich sehr gut im gregorianischen Gesange ausgedrückt findet. Verschieden ist also die Art, einen Introitus, ein Graduale, eine Antiphon, einen Psalm, einen Hymnus, ein *Gloria in excelsis* usw. zu komponieren.

11. Im besonderen müssen folgende Normen beachtet werden:

a) In den *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* usw. der Messe muß die Einheit der Komposition, welche dem betreffenden Texte eigen ist, gewahrt bleiben. Es ist daher nicht erlaubt, dieselben aus getrennten Stücken zusammenzusetzen, so daß jedes dieser Stücke eine eigene, für sich bestehende musikalische Komposition bildet, die von den übrigen Teilen getrennt und durch eine andere ersetzt werden kann.

b) Bei der Abhaltung der Vesper muß man sich regelmäßig an das *Caeremoniale Episcoporum* halten, welches für die Psalmodie den gregorianischen Gesang vorschreibt und mehrstimmige Musik für die Verse des *Gloria Patri* und den Hymnus erlaubt.

Es ist aber auch gestattet, besonders bei größeren Feierlichkeiten, den gregorianischen Gesang des Chores im Wechsel mit den sogenannten Falsibordoni oder ähnlichen, in würdiger Weise komponierten Versen vorzutragen.

Man kann auch manchmal gestatten, daß die einzelnen Psalmen ganz in Musik gesetzt werden, wenn nur in solchen Kompositionen die der Psalmodie eigentümliche Form gewahrt bleibt, also in der Weise, daß die Sänger untereinander zu psallieren scheinen, entweder mit neuen Motiven, oder mit solchen aus dem gregorianischen Gesange oder demselben ähnlichen.

Es bleiben also für immer ausgeschlossen und verboten die sogenannten Konzertpsalmen.

c) Bei den Hymnen der Kirche halte man sich an die traditionelle Hymnenform. Es ist also nicht erlaubt, das *Tantum ergo* z. B. derartig zu komponieren, daß die 1. Strophe einer Romanze, Cavatine, einem Adagio und das *Genitori* einem Allegro gleicht.

d) Die Vesperantiphonen sollen für gewöhnlich nach ihren eigenen gregorianischen Melodien ausgeführt werden. Will man dieselben bei einer besonderen Gelegenheit in Musik setzen, so dürfen sie weder die Form einer Konzertmelodie haben, noch dem Umfange nach zur Motette oder Kantate werden.

V. Die Sänger.

12. Mit Ausnahme der Melodien, welche für den Zelebranten am Altare und für die Altardiener stets im gregorianischen Gesange ohne jede Orgelbegleitung ausgeführt werden müssen, ist der ganze übrige liturgische Gesang vom Chor der Leviten vorzutragen; die Kirchensänger bilden demnach, auch wenn sie Laien sind, in Wirklichkeit den eigentlichen kirchlichen Chor. Daraus folgt, daß die Musik, welche sie ausführen, wenigstens größtenteils den Charakter der Chormusik tragen soll.

Damit will der Sologesang nicht vollständig ausgeschlossen werden. Derselbe darf jedoch niemals beim Gottesdienste vorherrschen, so daß der größte Teil des liturgischen Textes in dieser Weise zur Ausführung gelangt; er soll vielmehr den Charakter der einfachen melodischen Phrase haben und aufs engste mit der übrigen Chorkomposition verbunden sein.

13. Aus dem gleichen Grundsatze folgt, daß die Sänger in der Kirche ein wirkliches liturgisches Amt bekleiden, und daß also die Frauen, weil untauglich zu solchem Amte, zum Chore oder zur musikalischen Kapelle nicht zugelassen werden können. Will man also hohe Sopran- und Altstimmen verwenden, so müssen Knaben, dem ältesten Gebrauche der Kirche gemäß, herangezogen werden.

14. Endlich sollen als Mitglieder des Kirchenchores nur Männer von bekannter Frömmigkeit und Rechtschaffenheit zugelassen werden, welche durch ihre bescheidene und andächtige Haltung während der liturgischen Funktionen sich des heiligen Dienstes, den sie ausüben, würdig zeigen. Es wird ferner geziemend sein, daß die Sänger, während sie in der Kirche singen, geistliches Gewand oder den Chorrock tragen und daß sie, wenn die Sängertribünen zu sehr den Blicken des Publikums ausgesetzt sind, durch ein Gitter geschützt werden.

VI. Orgel und Instrumente.

15. Obwohl die reine Vokalmusik so recht eigentlich die Musik der Kirche ist, so sind doch auch Kompositionen mit Begleitung der Orgel erlaubt. In einigen besonderen Fällen, in den notwendigen Grenzen und mit den passenden Rücksichten können auch andere Instrumente zugelassen werden, doch niemals ohne besondere Erlaubnis des Ordinarius, laut der Vorschrift des *Caeremoniale Episcoporum*.

16. Da der Gesang immer vorherrschen muß, so sollen die Orgel oder die Instrumente denselben einfach stützen und niemals ihn unterdrücken.

17. Nicht erlaubt ist, dem Gesange lange Präludien vorausgehen zu lassen oder ihn durch umfangreiche Zwischenspiele zu unterbrechen.

18. Das Orgelspiel bei der Begleitung des Gesanges, bei den Präludien, Zwischenspielen und sonst, soll nicht nur der eigenen Natur des Instrumentes angepaßt sein, sondern muß an allen Eigenschaften der wahren Kirchenmusik teilnehmen, die im Vorhergehenden aufgezählt worden sind.

19. Verboten ist in der Kirche der Gebrauch des Pianoforte, sowie der lärmenden oder leichtfertigen Instrumente, wie die kleine und die große Trommel, die Becken, Glockenspiele u. ähnl.

20. Strengstens verboten ist das Spiel sogenannter Musikkorps in der Kirche; nur bei besonderem Anlasse und mit Zustimmung des Ordinarius wird eine beschränkte, vernünftige, dem Raume angemessene Wahl von Blasinstrumenten gestattet sein, vorausgesetzt, daß die auszuführende Komposition



und Begleitung in ernstem Stil, entsprechend und in allem ähnlich dem eigentlichen Orgelstil geschrieben ist.

21. Bei den Prozessionen außerhalb der Kirche kann vom Ordinarius die Mitwirkung eines Musikkorps erlaubt werden, unter der Bedingung jedoch, daß in keiner Weise profane Stücke gespielt werden.

Es ist in solchen Fällen wünschenswert, daß diese musikalische Mitwirkung sich auf die Begleitung einiger geistlicher Gesänge in lateinischer oder in der Volkssprache beschränke, welche von Sängern oder frommen Vereinen, die an der Prozession teilnehmen, vorgetragen werden.

VII. Umfang der liturgischen Musik.

22. Es ist nicht erlaubt, mit Rücksicht auf den Gesang oder das Spiel den Priester am Altare länger warten zu lassen, als es die liturgische Zeremonie mit sich bringt. Laut der kirchlichen Vorschriften muß das *Sanctus* der Messe vor der Wandlung beendigt sein und daher muß auch der Zelebrant in diesem Punkte hierbei Rücksicht auf die Sänger nehmen. Das *Gloria* und das *Credo* müssen der gregorianischen Tradition gemäß verhältnismäßig kurz sein.

23. Im allgemeinen ist der besonders große Mißbrauch zu verurteilen, als ob die Liturgie bei den kirchlichen Funktionen an zweiter Stelle und zwar gleichsam nur als Dienerin der Musik da sei, während doch die Musik einfach ein Teil der Liturgie und deren demütige Magd sein soll.

VIII. Besondere Mittel.

24. Zur genauen Durchführung vorstehender Anordnungen sollen die Bischöfe, wenn es nicht schon geschehen ist, eine Spezialkommission einsetzen, die aus Personen gebildet ist, welche in Sachen der Kirchenmusik maßgebend sind und denen der Auftrag gegeben werden soll, in der nach ihrem Urteil passendsten Weise über die Musikaufführungen in den Kirchen (der Diözese) zu wachen. Diese sollen nicht nur darauf achten, daß die Kompositionen an sich gut seien, sondern daß diese anderseits auch den Kräften der Sänger entsprechen und immer gut aufgeführt werden.

25. In den Klerikalseminarien und kirchlichen Instituten muß den Vorschriften des Konzils von Trient gemäß der genannte traditionelle gregorianische Gesang von allen mit Fleiß und Liebe gepflegt werden und die Oberen sollen in diesem Punkte mit Ermutigung und Lob ihren untergebenen Zöglingen gegenüber nicht kargen. In gleicher Weise soll, wo die Möglichkeit besteht, unter den Klerikern die Gründung einer Sängerschule gefördert werden zum Zwecke der Ausführung des heiligen polyphonen Gesanges und der guten liturgischen Musik.

26. In den gewöhnlichen Vorlesungen über Liturgie, Moral und kanonisches Recht, welche den Theologiestudierenden gegeben werden, unterlasse man nicht, jene Punkte zu berühren, welche in ganz besonderer Weise sich auf die Grundsätze und die Vorschriften der Kirchenmusik beziehen, und bemühe sich, den Unterricht durch einige besondere Lehren über die Ästhetik der heiligen Kunst zu vervollkommnen, damit die Kleriker nicht ohne jede Kenntnis all dieser für die vollständige kirchliche Bildung ebenfalls notwendigen Dinge aus dem Seminar kommen.

27. Man sorge dafür, daß wenigstens an den Hauptkirchen die alten Sängerschulen wieder errichtet werden, wie man es an vielen Orten mit den besten Erfolgen schon durchgeführt hat. Es wird dem eifrigen Klerus nicht schwer werden, solche Schulen auch in den kleineren und Landkirchen zu errichten, er findet vielmehr in denselben ein sehr leichtes Mittel, die Kinder und die Erwachsenen zu ihrem eigenen Nutzen und zur Erbauung des Volkes um sich zu versammeln.

28. Man sorge in jeder Weise für Unterstützung und Hebung der höheren Schulen für Kirchenmusik, die bereits bestehen, und trachte solche zu gründen, wo sie noch nicht vorhanden sind. Es ist überaus wichtig, daß die Kirche selbst für die Ausbildung ihrer Kapellmeister, Organisten und Sänger nach den wahren Grundsätzen der heiligen Kunst sorge.

IX. Schluss.

29. Zum Schluß sei den Kapellmeistern, Sängern, Personen des Klerus, Oberen der Seminarien, der kirchlichen Institute und der religiösen Genossenschaften, den Pfarrern und den Kirchenvorständen, den Kanonikern der Kollegiat- und der Kathedralkirchen, vor allem aber den Diözesanbischöfen empfohlen, mit allem Eifer diese seit langer Zeit ersehnten und von allen einmütig verlangten weisen Reformen zu begünstigen, damit die Autorität der Kirche, welche dieselben wiederholt angeordnet hat und jetzt von neuem einschärft, nicht der Verachtung preisgegeben werde.

Gegeben in Unserem apostolischen Palaste des Vatikans am Tage der Jungfrau und Martyrin, der heiligen Cäcilia, 22. November 1903, im ersten Jahre Unseres Pontifikats.

Papst Pius X.

Das vorstehende Aktenstück, das der Heilige Vater Pius X. als „Chirograph“ mit eigener Hand geschrieben, ist im offiziellen *Osservatore Romano* an zweiter Stelle abgedruckt; an erster findet sich der Brief des Heiligen Vaters vom 8. Dezember 1903 an Se. Eminenz Kardinal Respighi, Generalvikar des Papstes



für die Diözese Rom, über die Restauration der Kirchenmusik in der ewigen Stadt. In diesem Briefe betont der Papst zwei Grundsätze: a) Man denke an den so heiligen Zweck, für welchen die Kunst zum Dienste des Kultus zugelassen ist, b) an die hochheilige Verpflichtung, dem höchsten Herrn nur solche Opfer darzubringen, welche an sich gut und, wo es möglich ist, ausgezeichnet sind. Aus diesen beiden Grundsätzen ergeben sich unmittelbar die Vorschriften der Kirche in betreff der heiligen Musik. Wenn der Klerus und die Kapellmeister von diesen Gedanken durchdrungen seien, so erblühe die Kirchenmusik von selbst; wenn man jedoch auf dieselben nicht achte, so helfen weder Bitten noch Ermahnungen, noch strenge und wiederholte Befehle, noch Drohungen mit kanonischen Strafen, um eine Änderung herbeizuführen. „So sehr findet die Leidenschaft oder wenigstens eine schändliche oder unentschuldbare Unwissenheit Auswege, um den Willen der Kirche zu verhöhnen und jahrelang die gleichen tadelnswerten Mißbräuche fortzusetzen." Vom Klerus und den Gläubigen der Stadt Rom, dem Sitze des Papstes, erwartet Pius X. die vollste Bereitwilligkeit in der Durchführung seiner diesbezüglichen Verordnungen. Bischöfe und Gläubige kommen von allen Enden der Welt zum Stellvertreter Christi und besuchen die römischen Basiliken und Kirchen. Gerade heutzutage, wo die wahren Grundsätze für Kirchenmusik an vielen Orten bereits glücklich durchgeführt sind, sei das Ärgernis, welches die Rompilger über die schlechte Kirchenmusik empfinden, ein doppelt großes. Wenn schon Benedikt XIV. in seiner Enzyklika *Annus qui* den Wunsch ausgesprochen habe, daß die Pilger, welche damals zum Jubiläum durch den Kirchenstaat nach Rom wanderten, „wegen unserer Gebräuche (in der Kirchenmusik) nicht verletzt zurückkehren mögen", so sei der gleiche Wunsch in unseren Tagen um so dringender und berechtigter.

Papst Pius X. wendet sich dann mit eindringlichen Worten an seinen Generalvikar gegen die skandalöse Musik bei den Vespern und erwartet unnachsichtige und rasche Verbesserung nach den Prinzipien, welche die Kirche wiederholt aufgestellt habe.

Schließlich drückt der Papst seine Freude aus, daß römische Kleriker bei Gelegenheit des 13. Zentenariums Gregor I., wie er vernommen habe, in St. Peter bei seinem Pontifikalamte, das er zu halten gedenke, gregorianische Melodien vortragen werden.

Die Nummer des offiziellen *Osservatore Romano* brachte am 9. Januar 1904 das nachfolgende dritte Aktenstück in der Choralfrage, das ebenfalls im Originalwortlaut hier abgedruckt wird.

URBIS ET ORBIS.

Sanctissimus Dominus Noster Pius Papa X *Motu Proprio* diei 22 Novembris 1903 sub forma *Instructionis de musica sacra* venerabilem Cantum Gregorianum iuxta codicum fidem ad pristinum Ecclesiarum usum feliciter restituit, simulque praecipuas praescriptiones, ad sacrorum concentuum sanctitatem et dignitatem in templis vel promovendam vel restituendam, in unum corpus collegit, cui tamquam *Codici juridico musicae sacrae* ex plenitudine Apostolicae Suae Potestatis vim legis pro

Für Rom und die Welt.

Unser Heiligster Vater Papst Pius X. hat durch *Motu Proprio* vom 22. November 1903 in Form einer Anweisung für Kirchenmusik den ehrwürdigen Gregorianischen Gesang, wie er auf Grund der Handschriften früher in den Kirchen üblich war, glücklich wieder eingeführt und zugleich die hauptsächlichsten Vorschriften, durch welche die Heiligkeit und Würde der heiligen Musik in den Kirchen teils gefördert, teils wieder hergestellt werden soll, in ein ganzes zusammengefaßt, mit dem ausgesprochenen Willen, daß dieses Schreiben gleichsam als Gesetz-



universa Ecclesia habere voluit. Quare idem Sanctissimus Dominus Noster per hanc Sacrorum Rituum Congregationem mandat et praecipit, ut *Instructio* praedicta ab omnibus accipiatur Ecclesiis sanctissimeque servetur, non obstantibus privilegiis atque exemptionibus quibuscunque, etiam speciali nomine dignis, ut sunt privilegia et exemptiones ab Apostolica Sede maioribus Urbis Basilicis, praesertim vero Sacrosanctae Ecclesiae Lateranensi concessa. Revocatis pariter sive privilegiis sive commendationibus, quibus aliae quaecumque cantus liturgici recentiores formae pro rerum ac temporum circumstantiis ab Apostolica Sede et ab hac Sacra Congregatione inducebantur, eadem Sanctitas Sua benigne concedere dignata est, ut praedictae cantus liturgici recentiores formae in iis Ecclesiis ubi iam invectae sunt, licite retineri et cantari queant, donec quamprimum fieri poterit venerabilis Cantus Gregorianus iuxta codicum fidem in eorum locum sufficiatur. Contrariis non obstantibus quibuscunque.

De hisce omnibus Sanctissimus Dominus Noster Pius Papa X. huic Sacrorum Rituum Congregationi praesens Decretum expediri iussit. Die 8 Ianuarii 1904.

L. ✠ S.

Seraphinus Card. Cretoni,
S. R. C. Praefectus.

✠ Diomedes Panici, Archiep. Laodicen.,
S. R. C. Secretarius.

buch der Kirchenmusik gelte und aus der Fülle Seiner Apostolischen Macht Gesetzeskraft für die ganze Kirche habe. Daher verordnet und befiehlt der Heilige Vater durch diese Ritenkongregation, daß genannte Anweisung von allen Kirchen angenommen und auf das gewissenhafteste befolgt werde, mögen auch Privilegien und Ausnahmen irgendwelcher Art entgegenstehen, nachfolgende namentlich aufführenswerte, wie die Privilegien und Ausnahmen, die vom Heiligen Stuhle den größeren Basiliken Roms, vorzüglich aber der hochehrwürdigen Laterankirche zugestanden waren. Zugleich werden alle Privilegien und Empfehlungen, durch welche irgendwelche neuere Formen des liturgischen Gesanges gemäß der Sach- und Zeitverhältnisse vom Heiligen Stuhle und von dieser Kongregation eingeführt wurden, widerrufen. Seine Heiligkeit aber hat gnädig zu gestatten sich gewürdigt, daß die genannten neueren Formen des liturgischen Gesanges in denjenigen Kirchen, in welchen sie bereits eingeführt sind, erlaubterweise beibehalten und gesungen werden können, bis sobald als möglich der ehrwürdige Gregorianische Gesang auf Grund der Handschriften an deren Stelle treten kann. Irgendwelche entgegenstehende Verordnungen werden hiermit widerrufen.

Über all dieses befahl Unser Heiligster Vater Papst Pius X. der Kongregation der Heiligen Riten das gegenwärtige Dekret auszufertigen am 8. Januar 1904.

✠ Statt des Siegels

Seraphin Kardinal Cretoni, Präfekt
der Heil. Ritenkongregation.

✠ Diomedes Panici, Erzbischof von Laodicäa, Sekretär der Heil. Ritenkongregation.



Das Motu proprio Pius X. und die traditionellen Gesänge.

(22. November 1903.)



Was es will — was es nicht will — was es verkündet. Meine kanonistische Studie war vollendet und gedruckt, als Ende des Jahres 1903 das „Motu proprio“ unseres Musikpapstes über die Wiederherstellung der Musica Sacra erschien und zunächst dem Kardinalvikar von Rom in italienischer Sprache mit einem Begleitschreiben des Papstes als Bischof von Rom mitgeteilt wurde.

Wir konstatieren gleich von vornherein mit Vergnügen das Vorhandensein der Grundeigenschaften, die, wie wir gesehen haben, notwendig sind, um einem päpstlichen Akte in dem ihm zugedachten Wirkungskreise Gesetzeskraft zu verleihen. „Und aus eigenem Antriebe und sicherem Wissen veröffentlichen wir unsere gegenwärtige Instruktion, der wir als einem juristischen Gesetzbuche über Musica Sacra aus der Fülle unserer Autorität Gesetzeskraft verliehen wissen wollen. (cfr. p. 55. col. 2.)

Bezüglich der Anwendung der traditionellen Gesänge wollen wir hervorheben, daß nach dem Willen des Papstes: der alte gregorianische Gesang, wie er überliefert ist, in weitem Maße (largamente) in den Kultusfunktionen wiederhergestellt werden soll. Diese weite Ausbreitung ist also noch keine erreichte Tatsache; und wir haben gut daran getan, das *„uti accepimus“* des Breve *„Nos quidem“*, das diese weite Verbreitung bestätigte, unter Vorbehalt aufzunehmen. (cfr. p. 55. col. 1.)

In unserer Studie erklärten wir einen Widerruf der offiziellen Ausgabe für unmöglich. Dies war immer und ist noch in dem Sinne zu verstehen: moralisch, *secundum communiter contingentibus.* — Nun beweist das Motu proprio deutlich, daß wenigstens in gewisser Beziehung: *ea jam fiunt, quæ fieri posse negabam.* — (p. 60.)

Was will dieser Akt? — Dem berechtigten Verdienste seine Anerkennung zollen; dem Kultus einen zufälligen Glanz verleihen. Diese apostolische Nachgiebigkeit, die teilweise oder zeitweilig den Vorzug der Einigkeit jenem der Nächstenliebe und des Friedens opfert, ist in der Geschichte öfter schon dagewesen. Der erfinderische Geist Dom Guérangers hat sie mit einem treffenden Ausdruck gekennzeichnet, indem er sie die „Politik der Nächstenliebe“ im Reich der Kirche nannte. Die Päpste Johann VIII., Julius II., Klemens VII., Paul III., Pius V., Gregor XIII. haben sie abwechselungsweise ausgeübt, indem sie teils eine privilegierte Liturgie approbierten: wie z. B. den ambrosianischen Ritus von Mailand, den mozarabischen Ritus von Toledo, den Ritus der slavischen Volkssprache (eine „unglückselige Nachgiebigkeit“ nach Dom Guéranger); teils indem sie teilweise Abweichungen von der römischen Liturgie duldeten, wie z. B. in der lateranischen Basilika, die den antiken Psalter beibehielt, in der Basilika von St. Peter, die das von Urban VIII. verbesserte Hymnarium zurückwies; teils indem sie Reformversuche billigte, z. B. das Hymnarium von Ferreri, das Brevier des Kardinals Quignonez, das Rituale von Castellani.

Der für die traditionellen Gesänge so ehrenvolle Akt unseres Hl. Vaters enthält auch eine Gunstbezeigung für deren Förderer, indem der Hl. Vater geruht, die Vergangenheit unter der liebenswürdigen Majestät seiner Person zu verhüllen. Und auch wir vereinigen uns von Herzen gern mit dem Papste der christlichen Nächstenliebe. —

In der Geschäftswelt, die den Bestand ihrer Häuser sichern, Fehlgriffen vorbeugen, Betrügereien, Zahlungsaufschübe vermeiden will, empfiehlt man, auf den guten Glauben hin nichts zu ändern. Alles soll nach den Anforderungen und den Garantien des Zivilrechts geschehen. Der gleichen Klugheit bedarf es in bezug auf die Wissenschaft und besonders

auf die leitende Wissenschaft, nämlich diejenige der kirchlichen Herrschaft. Infolgedessen fragen wir, um die Grundlage unserer Lehre wohl zu sichern:

Was will das päpstliche Dokument nicht?

Es will nicht, daß man ihm eine Tragweite beimesse, die so weit geht, die Grundsätze zu opfern oder abzuschwächen. Dieser Satz beweist sich durch sich selbst. — Infolgedessen macht diese Nachgiebigkeit die von unserem verstorbenen Papste Leo XIII. (Litt. Ap. 3. Maj. 84) für „falsch“ erklärten Deutungen nicht wahr, sie macht die nach der kanonistischen Dialektik „unlogischen“ Auslegungen nicht „logisch“. Sie bekräftigt weder die durch die apostolischen Dekrete als hinfällig bezeichneten Vorwände, noch die als beleidigend zurückgewiesenen Zensuren, noch die als unwürdig bezeichneten Mittel, wie die Anrufung der Zivilbehörde und die literarische Schmuggelei der „Gerüchte“, die Sensationsnachrichten in der Tagespresse in anonymen Korrespondenzen, zu dem Zwecke, die Autorität zu erschüttern, ihr entgegenzuarbeiten, sie zu untergraben. Kurz, dieser Akt macht keinen Riß in das kanonische Recht. Täte er es — was undenkbar ist — so würde die Nachgiebigkeit — *quod absit* — sich gegen das „Motu proprio“ selbst kehren, würde ihm für immer den Todesstoß geben, indem sie der Reaktion, den endlosen Fehden Tür und Tor öffnen würde, sei es, um den theatralischen Gesang aufrecht zu erhalten, sei es, um eine den Zeiten Gregors und darüber hinaus sich mehr nähernde gregorianische Lesart aufzufinden, sei es, um zum non plus ultra gregorianischer Reform zu gelangen: zum Choralgesang in der Volkssprache, einem System, das von seinem Erfinder ernstlich als „die höchste Entwickelung“ gepriesen wurde: alles unter dem schimpflichen Vorwand, es könnte früher oder später einmal ein Papst kommen, der sie approbiert und absolviert; Zeuge davon, würden sie sagen, sei der römische Gesang! —

Also, *ex consequentiis*, macht das Dokument keinen Anspruch darauf, die Prinzipien zu schwächen. Es kann die Vergangenheit entschuldigen, sogar „Widerstrebungen, deren Beweggrund sich mit der Liebe zur Tradition verschmolz, respektieren“; aber es kann die Vergangenheit nicht rechtfertigen.

Unsere kanonistische Lehre kann in der Tat momentan gefährdet sein; aber untergehen kann sie nicht in der Katastrophe, die — Deo volente — die gegenwärtige liturgische Einheit in der römischen Ausgabe bedroht.

Man staune nicht über die Freimütigkeit unserer Sprache, da ja die Geschichte uns das Recht dazu gibt und unser Gewissen als Schriftsteller es uns zur Pflicht macht. Die „Liturgischen Institutionen“ Dom Guérangers und die Wiederherstellung der römischen Liturgie in Frankreich haben dasselbe Schicksal erfahren. „Schon zu oft hätte man sich gern der Bullen Pius V. entledigt, indem man Gerüchte und Gespräche anführte, um die Tragweite der römischen Verfassungen zugunsten der liturgischen Einheit zu umgehen.“ (4. IV. 53. b.) Und in seiner Vorrede zu den „Institutionen“ schreibt Dom Alphonse Guépin von der Solesmer Abtei über den Autor: Die Verfechter der gallikanischen Liturgien und U. H. Afra und d'Astros als die ersten jubelten sogar über das Breve Gregors des XVI. an den Erzbischof von Reims und über das absolute Stillschweigen, das Rom in dieser Polemik wahren mußte; und man zog aus der väterlichen Diskretion des Obersten Hirten die unerwartetsten Schlüsse gegen Dom Guéranger und die Wichtigkeit der Rückkehr zur liturgischen Einheit. (I. 1.)

Gehen wir zur Prüfung der letzten Frage über.

Was verkündet das päpstliche Dokument?

Konstatieren wir, daß es zwischen den Dekreten und dem „Motu proprio“ keinen Widerspruch gibt. —

Die gregorianische Frage umfaßt ein doppeltes Interesse: das höhere der Einheit und das sekundäre der Ästhetik, der Schönheit und des Alters. Nun hat das Motu proprio in erster Linie, man möchte fast sagen ausschließlich, das zweite im Auge, wie deutlich aus dem vom Papst

an den Kardinalvikar gerichteten und vom 8. Dez. datierten Einführungsbrief hervorgeht, und erwähnt keine Silbe vom ersteren. Es herrscht also ein Unterschied in der Grundlage, und diversitas rationis diversitatem inducit juris.

Betrachten wir des weiteren, daß die Kirche beides, Schönheit und Alter, den freien Diskussionen der Wissenschaft, dem freien Ermessen der Kunst überläßt; und die Päpste beabsichtigen, nach Benedikt XIV., niemals, diese Freiheit zu beeinträchtigen: Nos ipsi, etsi uti privati doctores uni faveremus opinioni, uti summi Pontifices tamen oppositum non reprobamus nec sinimus ab aliis reprobari. (Ep. ad Inquisitorem Hispaniæ.)

Demzufolge hat der Apostolische Stuhl nicht die Gepflogenheit, ein liturgisches Werk, dessen Frage auf einer wissenschaftlich zweifelhaften Grundlage ruht, zu approbieren.

Auf Grund dieses Prinzips ließ der Kardinal Lambertini, wie man weiß, damals Promotor fidei, später Papst Benedikt XIV., die ersten Versuche zur Erwerbung des liturgischen Offiziums des Hl. Herzens U. H. scheitern. Dagegen gehen die feierlichen Dekrete und die Breven Pius IX. und Leos XIII. alle vom Prinzip der Einheit aus, haben das Wohl der allgemeinen Kirche im Auge, dem sie die sekundären Interessen der Ästhetik und der Antiquität unterordnen. Es herrscht also kein Widerspruch zwischen den Dekreten und dem Motu proprio, was uns erlaubt, dem Dokument vorläufig einen lokalen Charakter zuzusprechen, der es auf die Kirche von Rom und Italien beschränkt. Die verborgen gebliebenen Umstände, die dieses päpstliche Dokument mit Bezug auf die gregorianische Frage umgeben, unterstützen diese Auffassung. In der Tat nimmt das Dokument keine Rücksicht auf die offizielle Ausgabe, noch auf die Ritenkongregation, noch auf die von den beiden Vorgängern des Papstes ausgesprochenen Willensäußerungen, noch auf die Interessen des Episkopats, die, wie wir gesehen haben, bei der Aufrechterhaltung oder Verwerfung der offiziellen Ausgabe dreifach in Mitleidenschaft gezogen sind, noch auf die Pietät und den katholischen Sinn des Klerus und jener Tausende von Laien, denen nichts so sehr am Herzen lag, als unter der Führung des Episkopats den ausgesprochenen Wünschen des Hl. Stuhles zu gehorchen. Also, stante hac oppositione non contradictione der Dekrete und des Motu proprio, attento hoc gravissimo silentio, scheint das päpstliche Dokument ein anderes feierlicheres verkünden zu wollen, wo die Pietät und die Weisheit des Römischen Hirten, verstärkt durch jene Tatkraft, die das Motu proprio verrät, das erworbene Gut der Einheit samt der Nachgiebigkeit gegenüber den fortan durch die ruhmreiche Zustimmung ihres illustren Schutzherrn, des regierenden Pontifex Papst Pius X. ehrwürdigen Wünschen zu erhalten verstehen wird.

Dieses feierliche Wort wird, so hoffen wir, das goldene Zeitalter der päpstlichen Oberhoheit und der liturgischen Einheit krönen, aber nicht abschließen.

Wir erwarten es, entschlossen, mit allen ergebenen Söhnen der Kirche, mit dem ausgezeichneten Abt von Solesmes und seinen geistigen Kindern: „stets entschlossen, alles, was von der Höchsten Kanzel, auf der Petrus lebt und spricht auf immerdar, kommen mag, als das Beste anzunehmen. (Instit. Lit. I. 371.) (Geschrieben am 3. Januar 1904.)

Decretum „Urbis et Orbis“.

(8. Januar 1904.)



Einige Tage nach dem „*Motu Proprio*“ erschien das päpstliche Dokument in echt kanonistischer Form und mit der vollsten Tragweite.

1. Was dem „*Proprio Motu*“ an der kanonistischen Form noch zu fehlen schien, um in der gregorianischen Frage für die Gesamtkirche zu gelten, ist in diesem Aktenstücke vollständig nachgeholt. War die

kanonistische Tragweite des „Proprio Motu“ nach dieser Seite nur von derogatorischer Art, so ist das **Decretum** absolut abrogatorisch. — Also

2. Der ganze Teil, der in der Sammlung der Decreta authentica über die Musica Sacra handelt: die Ordinatio Musicæ Sacræ, die gregorianischen Dekrete und Breven, die im Jahre 1900 aufs neue durch das Decretum **Urbis et Orbis** vom Papste Leo XIII. bekräftigt waren, ist mit einem Male aufgehoben. Die genannten Aktenstücke behalten jetzt nur mehr ihren wissenschaftlichen und historischen Wert, wie auch wir keinen anderen Wert für unsere Kommentare und Darlegungen in Anspruch nehmen.

3. Ein hervorragender Umstand liegt in der Tatsache, daß dieses Decretum vom 8. Jan. 1904 vom Papste ausgeht, also nicht erst von der Congr. Sacr. Rit. beschlossen und nachher vom Papst bestätigt worden ist. Es ist ganz und gar Schöpfung des Papstes, der diese gewichtige Tat auf Grund Seiner Apostolischen Vollmacht unternimmt und dadurch unter die volle Verantwortlichkeit Seiner Eigenen Höchsten Persönlichkeit stellt. Die Congr. Rit. ist nur der offizielle Bote, welcher den Allerhöchsten Willen Seiner Heiligkeit der ganzen Kirche kundgibt. —

4. Die sogenannte „Medicäer-Ausgabe“ ist rechtskräftig in statu quo ante ihrer ersten Approbation zurückversetzt. Bis die versprochene päpstliche Ausgabe, die editio Piana, ihren kanonistischen Eintritt in die Kirche hält, bleibt sie, die römische und moralisch die **Prima** inter pares. Moralisch, weil sie durch die Hand der Päpste seit dreihundert Jahren bis zu unserer Zeit die Retterin, und also die altera Parens des gregorianischen Chorals gewesen ist, wie das so pietätvoll der berühmte Angelo de Santi in der Civiltà Cattolica im Jahre 1891 ausgesprochen hat.*)

5. Das Decretum und die zu erwartende Ausgabe, welche bald erscheinen möge, hemmt keineswegs die Wissenschaft. Sie läßt ihr freies Spiel wie früher (Decr. Rom. Pontif.), wenn nur nicht an der Rechtsgültigkeit des Dekretes gerüttelt werde und wenn die Streitfragen salva obedientia, reverentia ac caritate mutua behandelt werden.

6. Hiemit haben wir unser Thema vollendet: nämlich die kanonistische Würdigung der neuesten und allerneuesten Choraldekrete. Wir schließen — mit dem erhabenen Satze des Heil. Alfons:

„Wille des Papstes, Wille Gottes“

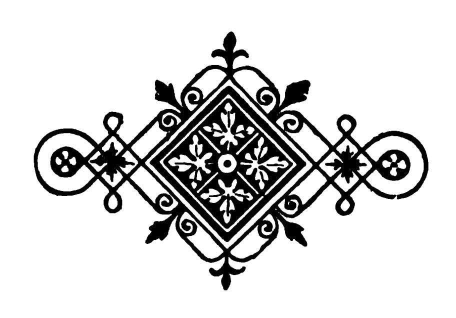
und

„Der Wille Gottes bringt alles ins reine.“

Geschrieben am 12. Jan. 1904.

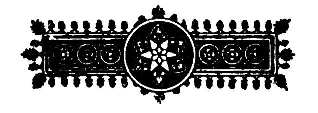
J. Bogaerts C. Ss. R.

*) . . . affermo, che se per la condizione de' tempi e per la perdita del retto modo di esecuzione il canto liturgico in questi tre ultimi secoli non andò incontro ad un totale disfacimento, fino a perdersene ogni memoria, **ciò si deve per intero al benefico influsso di questa edizione** e però all' autorità della Santa Sede e del Pontificato Romano che la propose . . . (Civiltà Catt. 1891.)



Inhalt des K. M. Jahrbuches 1903.

(28. Jahrgang des früheren Cäcilien-Kalenders.)





REPERTORIUM MUSICAE SACRAE

EX AUCTORIBUS SAECULI XVI. ET XVII.

COLLECTUM ET REDACTUM

A

FRANC. XAV. HABERL.

Tomus II., Fasciculus XII.

RATISBONAE, ROMAE, NEO EBORACI ET CINCINNATI.
SUMPTIBUS, CHARTIS ET TYPIS FRIDERICI PUSTET,
S. SEDIS APOSTOLICAE TYPOGRAPHI.

VI MOTECTA A LUCA MARENTIO

(Nr. 22—27.)

COMPOSITA AD 4 VOCES INAEQUALES

HODIERNIS CHORIS ACCOMMODAVIT

MICH. HALLER.



Vorwort.

(Nr. 22—27.)

Mit diesem Hefte schliessen Marenzios vierstimmige Motetten, welche seit 1900 die Beilagen zum Kirchenmusikalischen Jahrbuch gebildet haben (vgl. die betreff. Notizen im Jahrbuch 1900 bis 1902). Nachfolgende kritische Bemerkungen dienen zum Studium und besseren Verständnis der sechs ausgezeichneten Tonsätze.

Nr. 22. Nachdem das Hauptmotiv für *Estote fortes* angegeben (im Alt), singt der Bass in gleichmässig langen Noten im feierlichen Rezitationston die Worte *estote fortes in bello* wie einen *Cantus firmus,* wozu die andern Stimmen imitatorisch kontrapunktieren; Takt 7—11 übernimmt der Alt mit Terz im Sopran den Rezitationston, während die beiden tieferen Stimmen mit den für *in bello* gewählten Motiven begleiten. Das anschliessende *et pugnate* im Sopran und Alt wird vom Tenor und Bass in Taktrückung als Hemiole imitiert und in diesem Rhythmus lebhaft weitergeführt bis zu der mit *cum antiquo serpente* gebildeten vollen Cadenz Takt 18. Dieser Satz wird nun, selbstverständlich mit den gleichen Motiven und doch wieder verschieden, wiederholt bis zur Fortsetzung T. 34 *et accipietis* im Ten. und Bass, imitiert von Sop. und Alt und in verschiedenen Imitationen und Umkehrungen mit dem Motive über *regnum aeternum;* nach kurzer Wiederholung dieses zweiten Satzes (T. 48—53) folgt ein wirkungsvolles und klares *Alleluja,* das in Sequenzenform, welche die ersten zwei Takte angeben, bis zum Schlusse beibehalten wird. Der Bass hält die angenommene Form fest, während die anderen Stimmen eine andere Melodie imitieren, teilweise auch mit Begleitung in Terzen oder Dezimen sich begnügen. Zu beachten ist auch die Veränderung des Rhythmus durch Taktverrückung der letzten drei Takte, welche schon im T. 64, 65 angedeutet wurde.

Nr. 23. Thema und Kontrapunkt im Ten. und Bass werden von Alt und Sop. in Trugfortschreitung und Umkehrung in Duodecime nachgeahmt; es werden diese Motive, durch Verkürzungen modifiziert, zugleich mit dem Motive über *in conciliis* imitationsweise fortgeführt, bis T. 12 mit dem neuen Texte *et in synagogis suis* der Bass ein neues Imitationsthema vorlegt, das vom Ten. sofort imitiert wird in engster Folge, in gleicher Weise T. 14 vom Alt u. Sopr., bis mit T. 19 über *flagellabunt vos* ein neues Motiv (Alt u. Sopr. in Sextengängen) erscheint, welches in Engführungen, Gegenbewegungen fortgeführt wird, bis zur Kadenz auf der Oberdominante T. 24. Sodann zwei Takte im freien Satze, dem wieder ein Imitationssatz (T. 27) folgt. (Das querständige *d* im Sopran T. 32 kann unbeschadet der Stimmführung *des* bleiben, es wäre also das ♮ zu streichen.) — T. 33 beginnen Ten. und Bass neue Motive über *propter me* und *in testimonium illis et gentibus*, wie unser Autor es liebt, dasselbe Motiv in zwei Stimmen zugleich auftreten zu lassen; hier hält er die Nachahmungen in Terzen- und Sextengängen fest bis gegen den Schluss.

Nr. 24. *Iste sanctus,* Cant. firm. in ganzen Noten mit einem Kontrapunkte in gemischten, wird getreu von je 2 andern Stimmen nachgeahmt bis T. 16. Im 6. Takte meldet der Tenor das Motiv über *pro lege Dei sui* an, das nun von T. 16 u. f. auch von den andern Stimmen aufgenommen



und in 4stimm. Imitation durchgeführt wird, bis im T. 21 über dem Worte *certavit usque ad mortem* der Bass einen Cant. firm. festsetzt, während die andern Stimmen mit dem lebhaft bewegten *certavit* in freier Nachahmung kontrapunktieren. Mit T. 26 wiederholt der Sopran den Cant. firm. des Basses von *usque ad mortem,* welches Motiv nun auch Alt u. Tenor teilweise verkürzt (A.) und in Taktverrückung (Ten.) nachahmen, während der Bass mit dem bewegten Motiv über *certavit* der höheren Stimmen kurz kontrapunktiert und auf diese Weise eine freie Umkehrung bildet, um dann T. 28 mit diesen Stimmen sich zum Vortrage des *usque ad mortem* zu vereinigen. Wie sehr oft bei Marenzio, ist es auch hier der Fall, dass, während mehrere Stimmen sich mit einem Motive noch beschäftigen, ein neues angekündigt wird; T. 31, 32 nämlich intoniert der Alt die Melodie für den folgenden Text: *et a verbis impiorum non timuit;* es bildet zugleich die Verbindung mit der nächsten Durchführung dieses Satzes, indem hier T. 33 der Sopran das Thema aufgreift und den übrigen Stimmen zur Nachahmung vorgibt, was teilweise in freierer Form von T. 34—48 geschieht; da übernimmt nun der Bass wieder die Führung mit einem *Cant. firm.,* dessen Melodie über *fundatus enim erat* das Thema für die drei höheren kontrapunktierenden Stimmen abgibt, welche in Verkürzungen vorgetragen wird; über *supra firmam petram* aber verfolgen die höheren Stimmen ein neues Motiv.

Nr. 25. *Gaudent in coelis* erhält durch die lebhafte Bewegung der Melodien und durch ihre rhythmisch verändert eintretenden Nachahmungen im 4. und 6. Takte einen freudigen Ausdruck; *animae sanctorum* in einfachem vierstimmigen Satze. T. 11 wird das Thema gesungen für die Fortsetzung *qui Christi vestigia* und T. 16 *sunt secuti,* welche bis zur Kadenz T. 24 eine reich modifizierte imitatorische Durchführung finden. Mit T. 25 beginnt ein neuer Abschnitt: *et qui pro ejus amore,* einfacher 3stimm. Satz (Alt, Ten. u. Bass), welchem mit T. 28, vom Sopran intoniert, wieder ein Themamotiv über *sanguinem suum fuderunt* folgt; dieses wird bis T. 35 in freier Weise behandelt, Ten. und Bass setzen ihm sofort ein anderes Motiv entgegen, das an der Durchführung sich teilweise beteiligt (T. 32, 39—41.) Es folgt nun die Wiederholung dieser Periode; die melodisch-thematischen Mittel bleiben die gleichen, ihre Verarbeitung aber ist verschieden. — T. 44 beginnt der Schlussatz mit *et ideo cum Christo* — einfacher 4stimm. Satz, *exultant* — in lebhaft bewegten Nachahmungen — *sine fine* frei; bemerkenswert ist noch die Bildung des Plagalschlusses von T. 56 an.

Nr. 26. Die Motive über *Veni sponsa* | *Christi* erfahren eine herrliche Durchführung von 13 Takten; *accipe coronam* eine solche von T. 13—21; der Sopran stimmt wieder das erste Motiv an, das bis T. 31 2-, 3- und zuletzt 4stimmig wird, um dann dem *accipe coronam* Platz zu machen mit T. 31 bis zum T. 39. Die Imitationen dieses Satzes sind meist regelrecht, d. h. die ersten Noten des Themas werden genau nachgeahmt, die Fortsetzung ist freier Kontrapunkt, besonders wenn die andern Stimmen sich mit dem Thema beschäftigen. Doch auch diese Kontrapunkte werden vielfach festgehalten, so dass man oft die freie Kanonform zu lesen meint. Mit T. 39 intoniert der Bass das Motiv über *quam tibi Dominus* | *praeparavit,* welches vom Sopran in Gegenbewegung imitiert wird, während der Alt frei kontrapunktiert, der Tenor aber T. 42 wieder genau *motu recto* das ganze Thema singt. Die Durchführung dieses Imitationssatzes dauert mit



verschiedenen Modifikationen und freier Verwendung des Motives über *in aeternum* (T. 45) bis zum Schlusse.

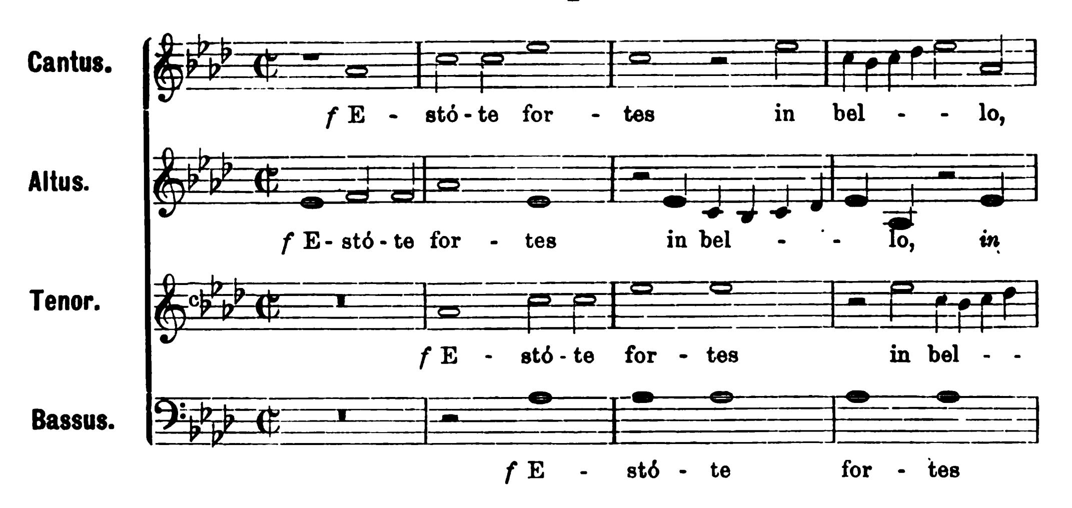
Nr. 27. Der erste Teil dieses Motettes hat zwei sehr charakteristische Motive über *O quam metuendus est | locus iste.* Das erste Motiv, intoniert vom Sopran, nachgeahmt vom Tenor (T. 3) ist begleitet von einem zum Teil in Gegenbewegung nachahmenden Kontrapunkte, welchen (T. 2) der Bass imitiert; es kann also dieser Kontrapunkt als ein zweites Thema angesehen werden, und dies um so mehr, als es sich zum ersten umkehrungsfähig in der Oktav verhält. Diese zweite Melodie wird (T. 8) im Bass in Gegenbewegung gebracht, vom Sopran (T. 12) ebenso nachgeahmt, während im Tenor (T. 11) dieselbe Melodie in ihrer ursprünglichen Bewegung erscheint und der Alt (T. 13) und später (T. 16) der Bass die erste Melodie singen. Zugleich lässt sich das Motiv über *locus iste* öfters vernehmen, obwohl dieses erst vom T. 20 an (Sopr.) als das Hauptthema sich geltend macht. So werden diese 3 Motive äusserst kunstvoll verarbeitet mit den Mitteln der Imitation, wobei eine andere Modifikation als die Gegenbewegung und Engführung nicht einmal Verwendung findet. Die Themamotive sind so prägnant, dass der Satz für den Hörer immer klar verständlich bleibt trotz des kunstvollen Stimmengewebes. — Mit T. 28 beginnt der zweite Teil des Motettes mit den Motiven über *vere non est hic aliud, | nisi domus Dei,* dem sich im T. 49 (Tenor) das letzte Motiv über *et porta coeli* anfügt, nachdem es schon im T. 39 in ähnlicher Weise vom Basse vorgetragen worden, dem aber die Wiederholung der Periode über die ersteren zwei Motive folgte, während es von T. 50 an den Hauptinhalt der Schlussperiode bildet. Die Nachahmungen dieses zweiten Teiles folgen sich, wie schon beim Beginne mit T. 28 (Ten. u. Bass), mit Terzen- oder Sextenparallelen der einen Stimme, weniger häufig in Gegenbewegung und anderen Modifikationen. Das erstere Motiv hat aufsteigende, das andere absteigende Bewegung in der Melodie fast durchgehends in Sekunden, nur das letzte Motiv unterscheidet sich rhythmisch und melodisch von den beiden genannten, erfährt auch nur eine kurze Durchführung.

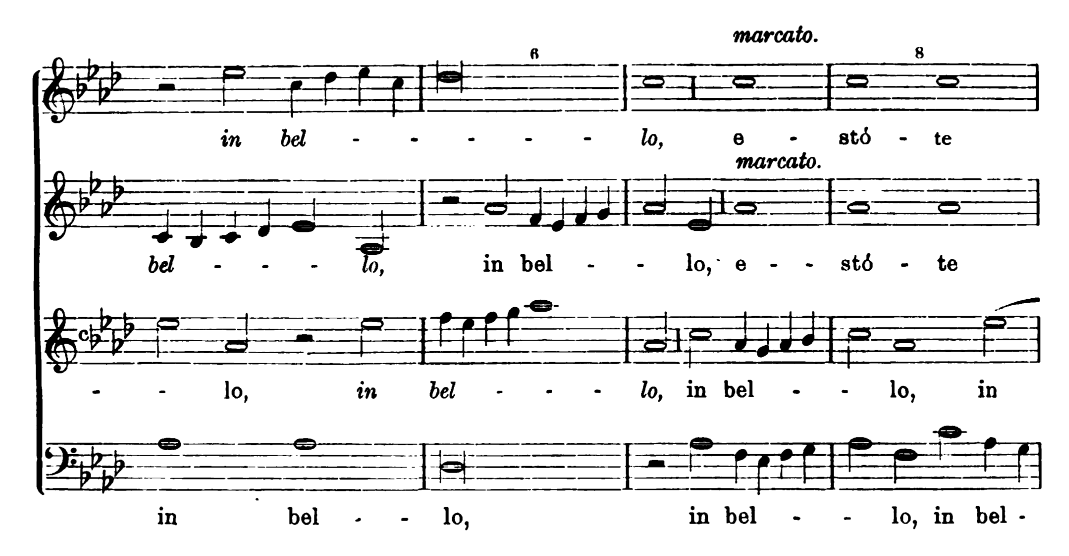
Ob auch die 15 Motetten Marenzios, welche Dr. Proske im 2. Band der Mus. div. aus dem Druckwerke von 1588 in Partitur (mit den alten Schlüsseln) veröffentlicht hat, in ähnlicher, den praktischen Bedürfnissen sich anschmiegender Weise noch bearbeitet werden, hängt von dem Erfolge dieser Edition ab, welche als 12. Faszikel des 2. Bandes vom *Repertorium musicae sacrae* für sich ein Ganzes bildet, zu dem auch Einzelstimmen hergestellt sind.

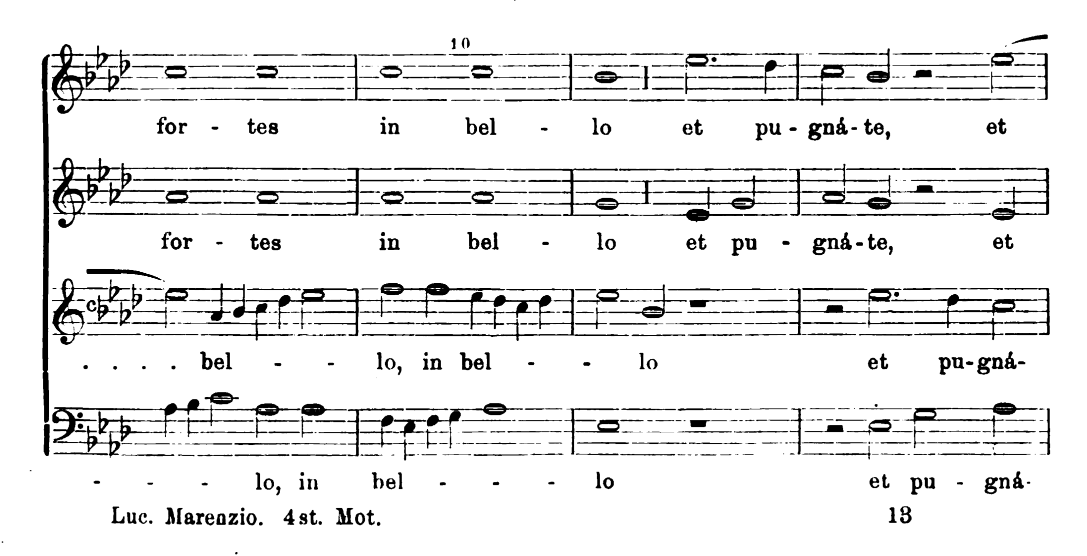
Marenzios Motetten sind ein ganz vorzügliches Bildungsmittel für den Kirchenmusiker, klar im thematischen Aufbau, leicht sangbar in der Stimmenführung, reich an Abwechslung, ohne schwer zu fassende harmonische Modulation und vollbefriedigend durch Klangschönheit. — Der Freund edler Vokalkomposition findet in ihnen eine reiche Quelle reinster Freude wegen der Originalität in der Erfindung einfacher, aber trefflicher Motive, eine Mustersammlung vielgestaltiger Verwendung der Formen der polyphonen Komposition. Mögen vorstehende kurze Analysen, welche vorzüglich die satztechnische Seite berühren, zum eifrigen Studium anregen!

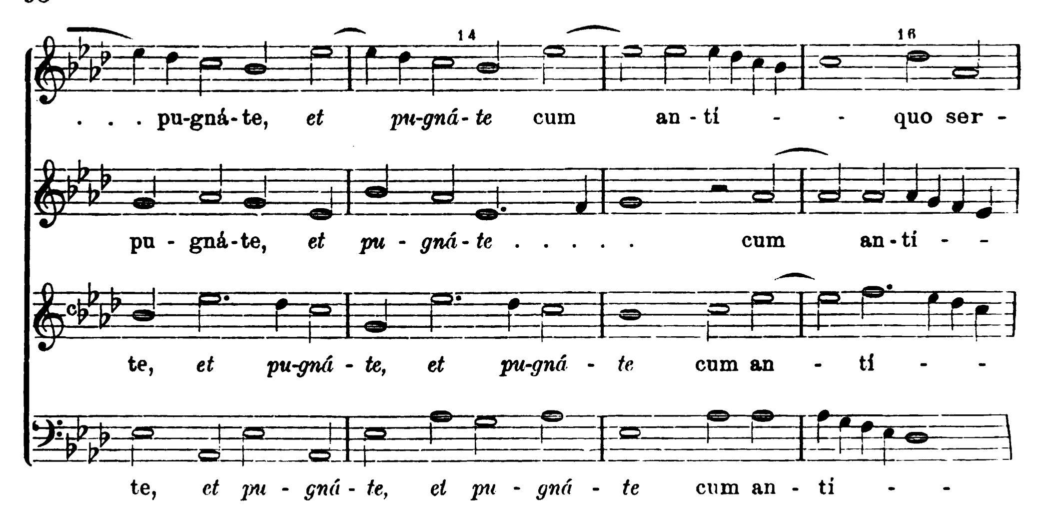
Regensburg, 8. Dezember 1903. **Mich. Haller.**

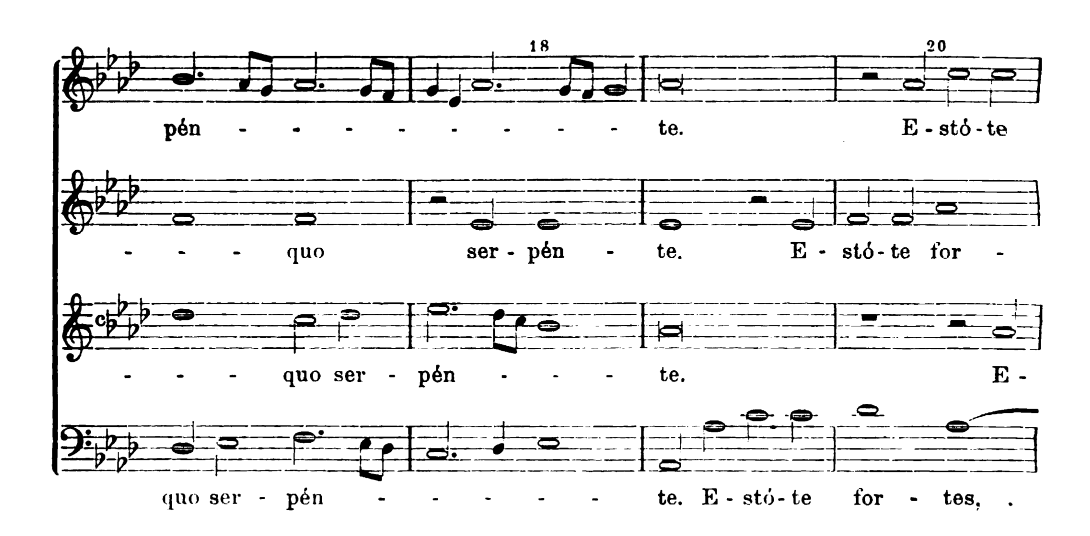
22. In festo Apostolorum.

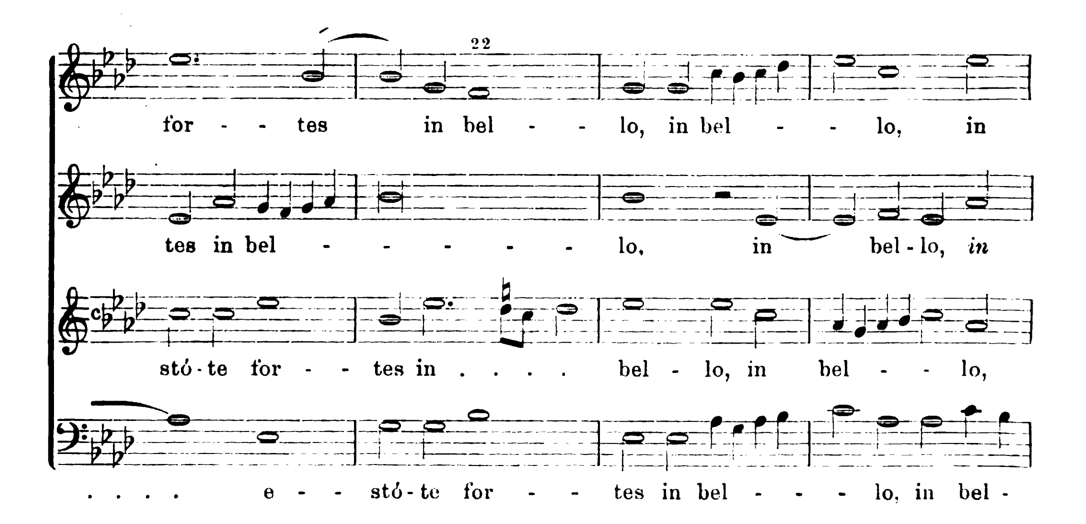


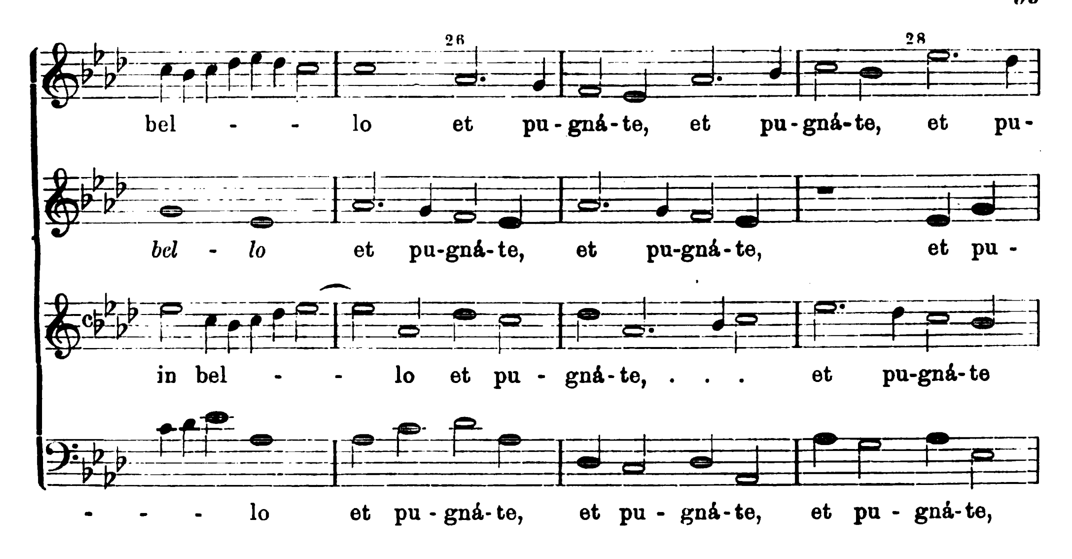


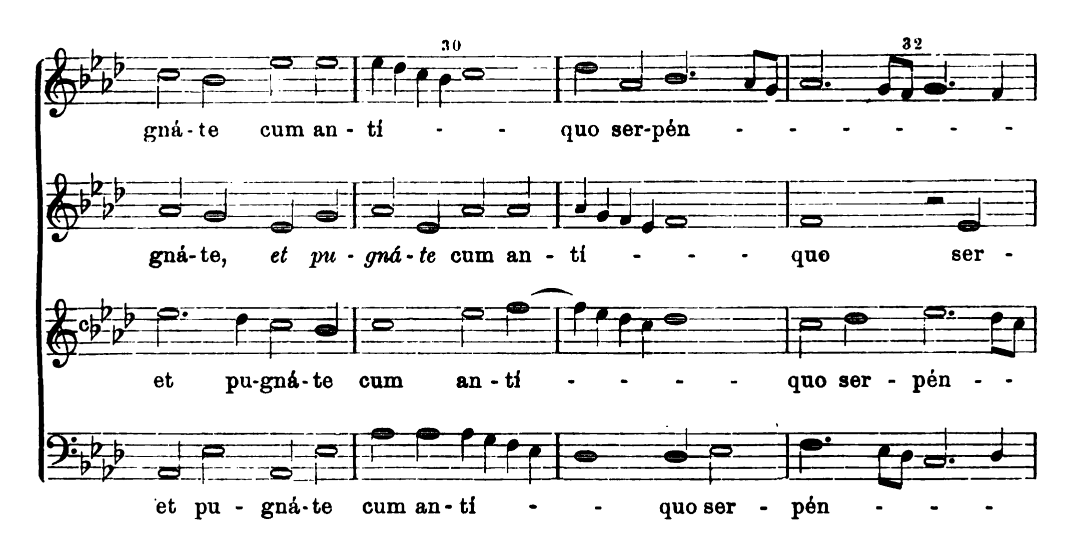


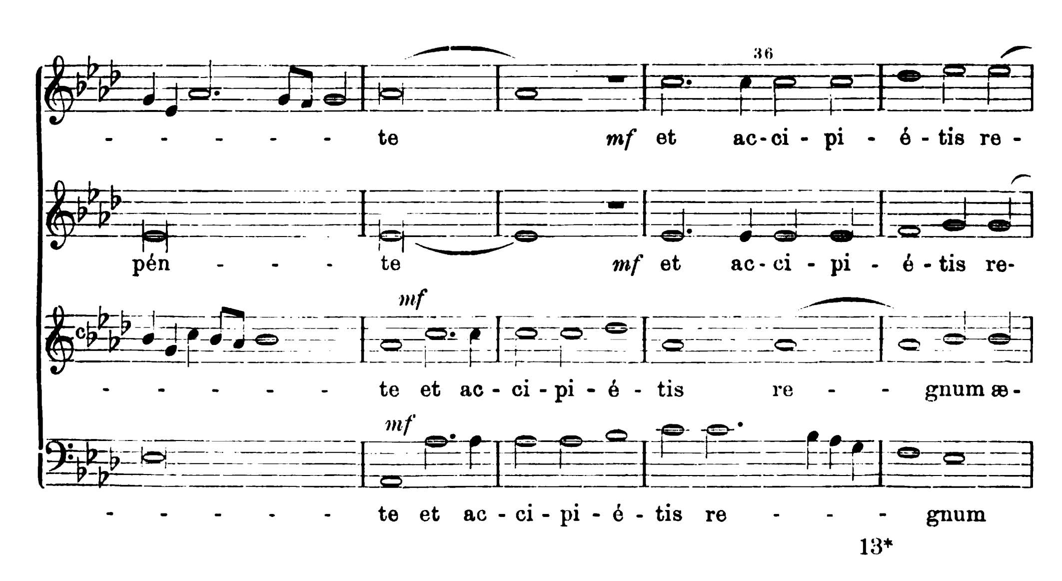

14
16
. . . pu-gná-te, et pu-gná-te cum an-tí - - - quo ser -
pu - gná-te, et pu - gná-te . . . . . cum an-tí - -
te, et pu-gná - te, et pu-gná - te cum an - tí - - -
te, et pu - gná - te, et pu - gná - te cum an - tí - -

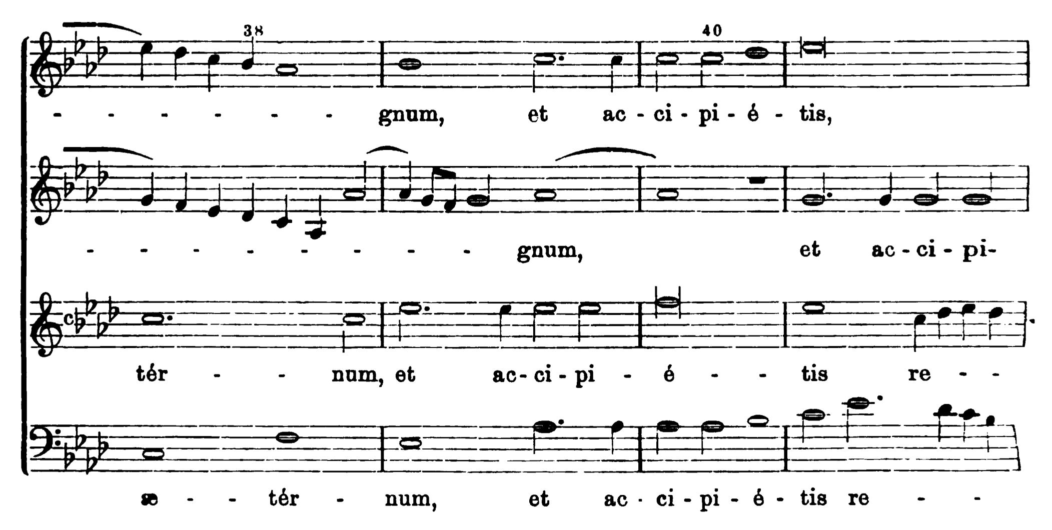

18
20
pén - - - - - - - - - - - te. E - stó - te
- - - - quo ser - pén - te. E - stó - te for -
- - - - quo ser - pén - - - - te. E -
quo ser - pén - - - - - - te. E - stó - te for - tes, .

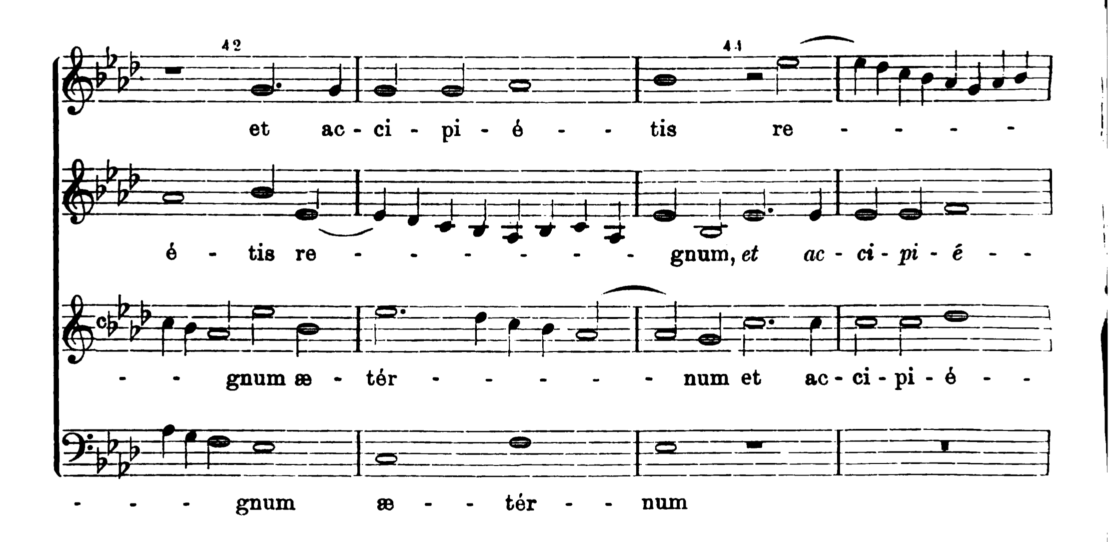

22
for - - tes in bel - - - lo, in bel - - - lo, in
tes in bel - - - - - - - lo, in bel - lo, in
stó - te for - - tes in . . . . bel - lo, in bel - - lo,
. . . . e - - stó - te for - - tes in bel - - - - lo, in bel -

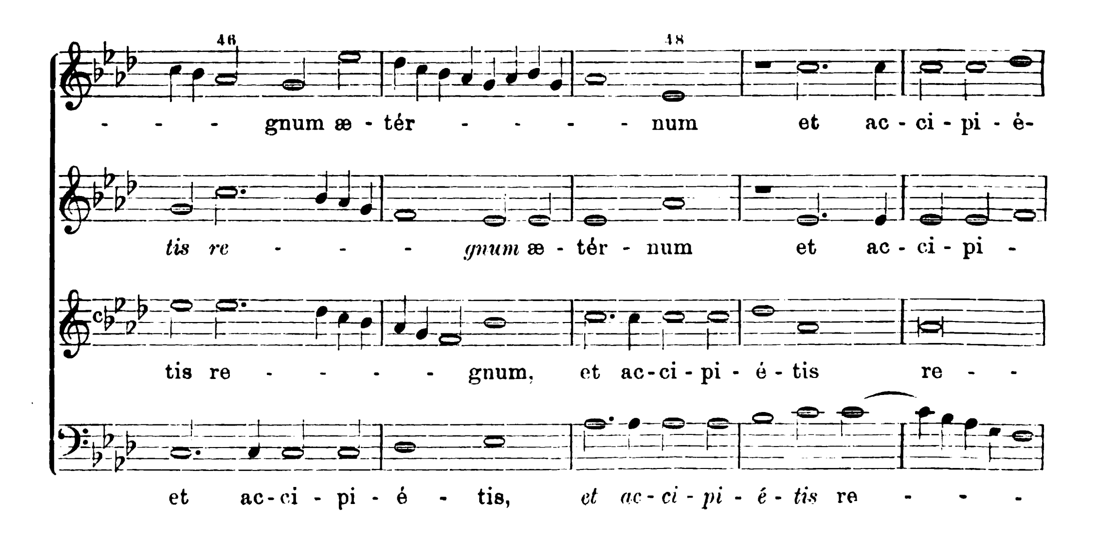

26
28
bel - - lo et pu-gná-te, et pu-gná-te, et pu-
bel - lo et pu-gná-te, et pu-gná-te, et pu-
in bel - - lo et pu - gná-te, . . . et pu-gná-te
- - - - lo et pu - gná-te, et pu - gná-te, et pu - gná-te,

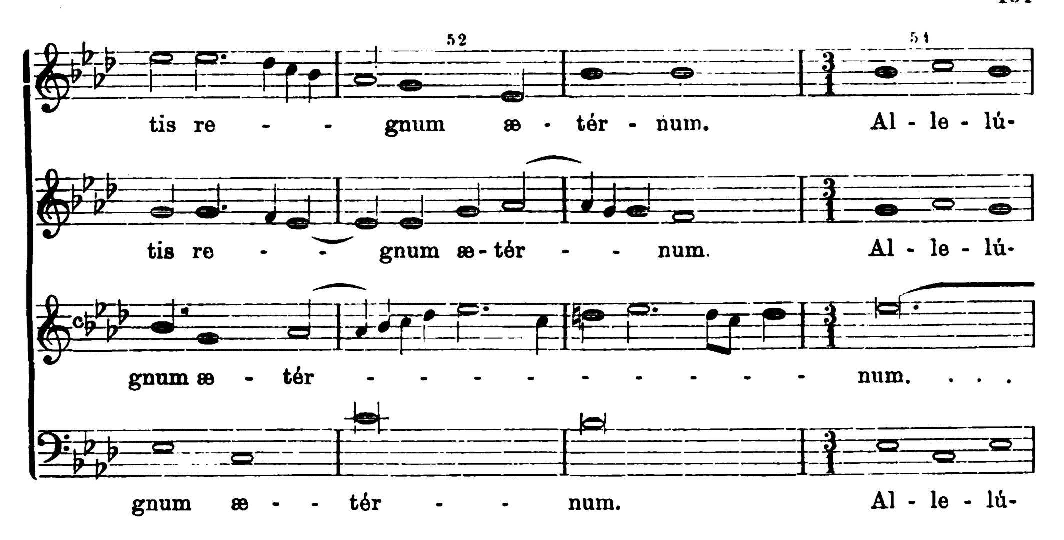

30
32
gná-te cum an - tí - - quo ser-pén - - - - - - -
gná-te, et pu - gná-te cum an - tí - - - - quo ser -
et pu-gná-te cum an - tí - - - - - quo ser - pén - -
et pu - gná-te cum an - tí - - quo ser - pén - - -

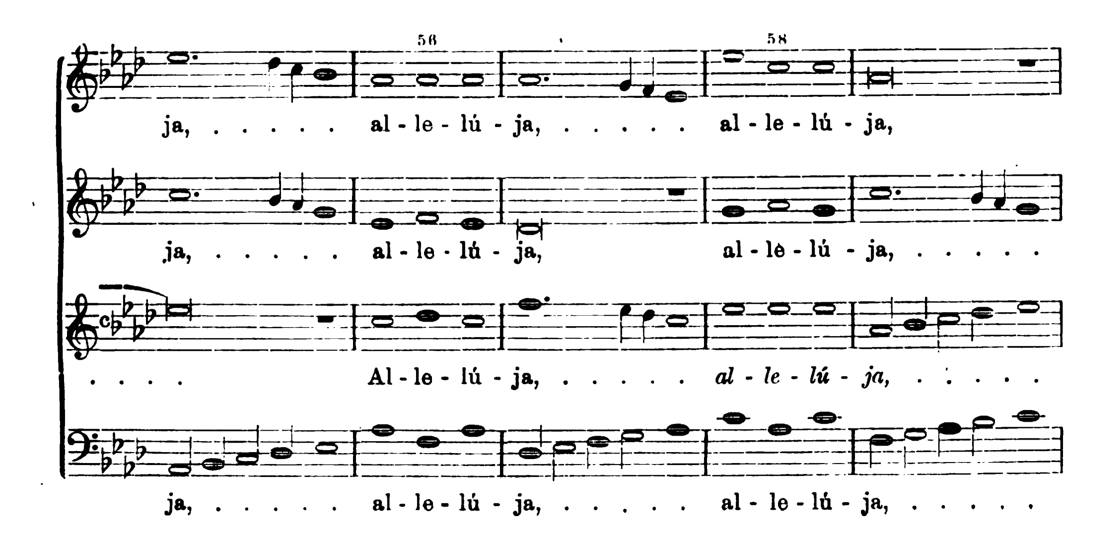

36
- - - - - - - te mf et ac-ci - pi - é-tis re -
pén - - - te mf et ac-ci - pi - é-tis re-
mf
- - - - - - - te et ac-ci-pi-é-tis re - - gnum æ-
mf
- - - - - - - te et ac-ci-pi-é-tis re - - - gnum

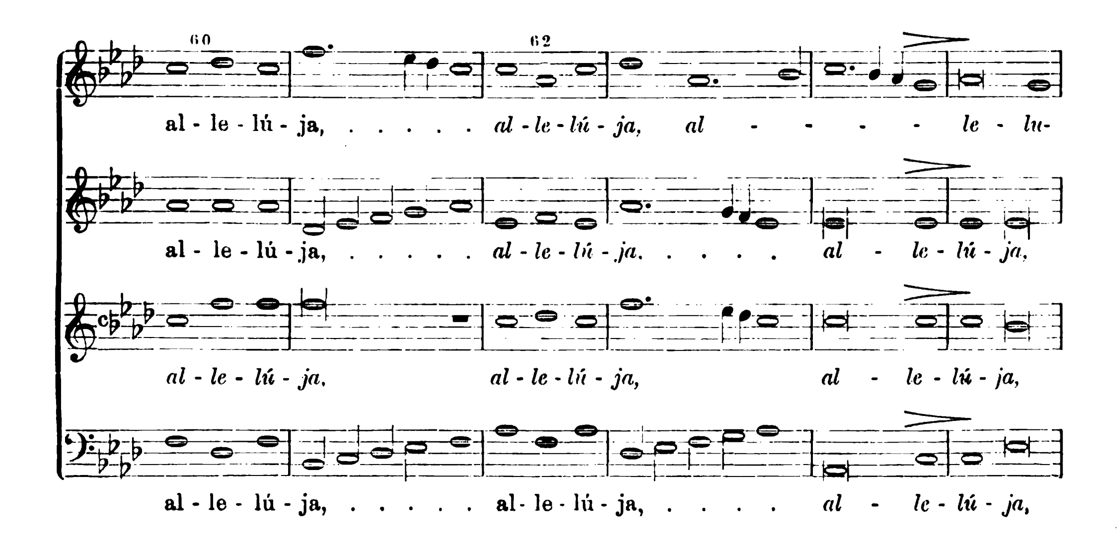

38
40
gnum, et ac - ci - pi - é - tis,
gnum, et ac - ci - pi-
tér - - - num, et ac - ci - pi - é - - - tis re - -
æ - - tér - num, et ac - ci - pi - é - tis re - -

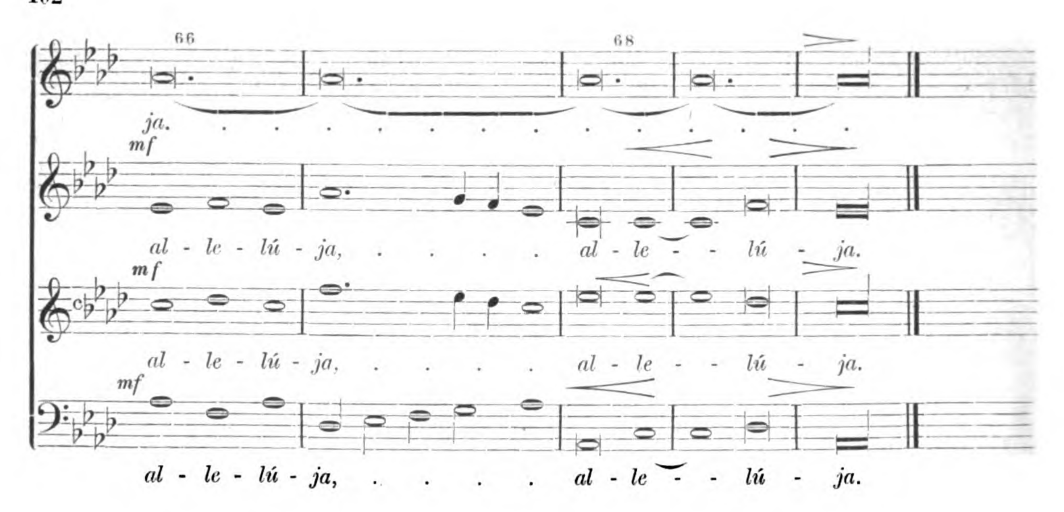

42
44
et ac - ci - pi - é - - - tis re - - - -
é - tis re - - - - - - - - gnum, et ac - ci - pi - é - -
- - gnum æ - tér - - - - - - num et ac - ci - pi - é - -
- - - - gnum æ - - tér - - num


46
48
- - - - gnum æ - tér - - - - - - num et ac - ci - pi - é-
tis re - - - - gnum æ - tér - num et ac - ci - pi -
tis re - - - - - gnum, et ac - ci - pi - é - tis re - -
et ac - ci - pi - é - tis, et ac - ci - pi - é - tis re - - -
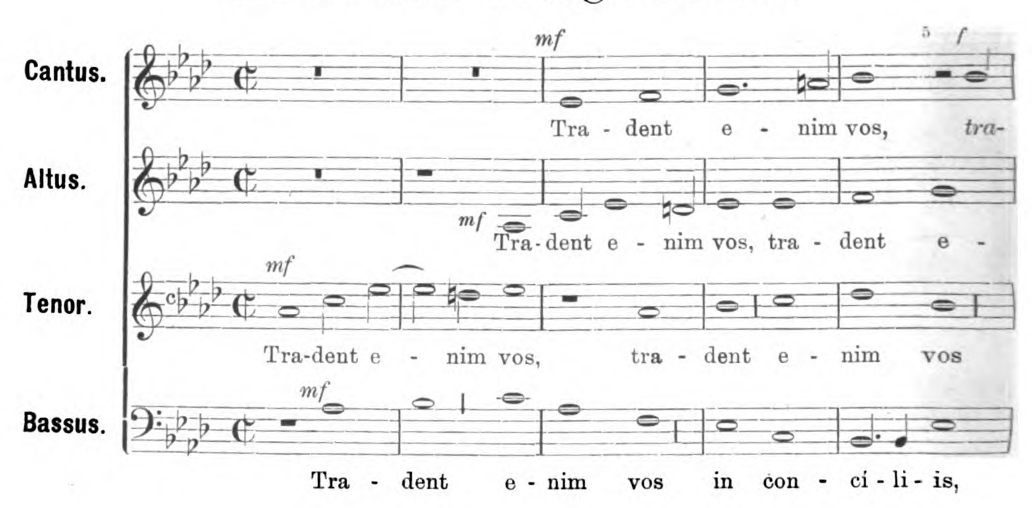

52
54
tis re - - - gnum æ - tér - num. Al - le - lú-
tis re - - - gnum æ-tér - - - num. Al - le - lú-
gnum æ - tér - - - - - - - - - - - - num. . . .
gnum æ - - - tér - - - num. Al - le - lú-

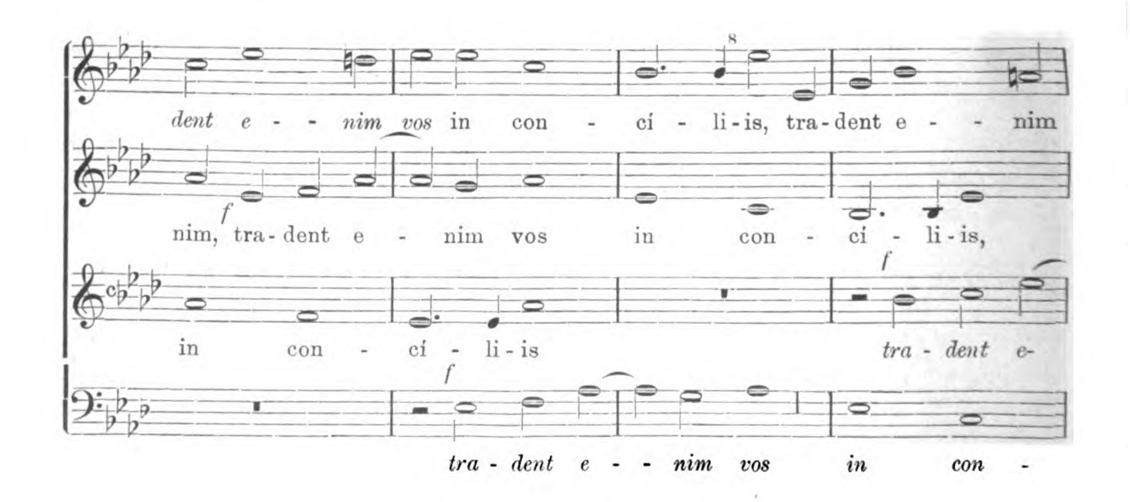

56
58
ja, ... al - le - lú - ja, ... al - le - lú - ja,
ja, ... al - le - lú - ja, al - lè - lú - ja, ...
. . . . Al - le - lú - ja, ... al - le - lú - ja, ...
ja, ... al - le - lú - ja, ... al - le - lú - ja, ...

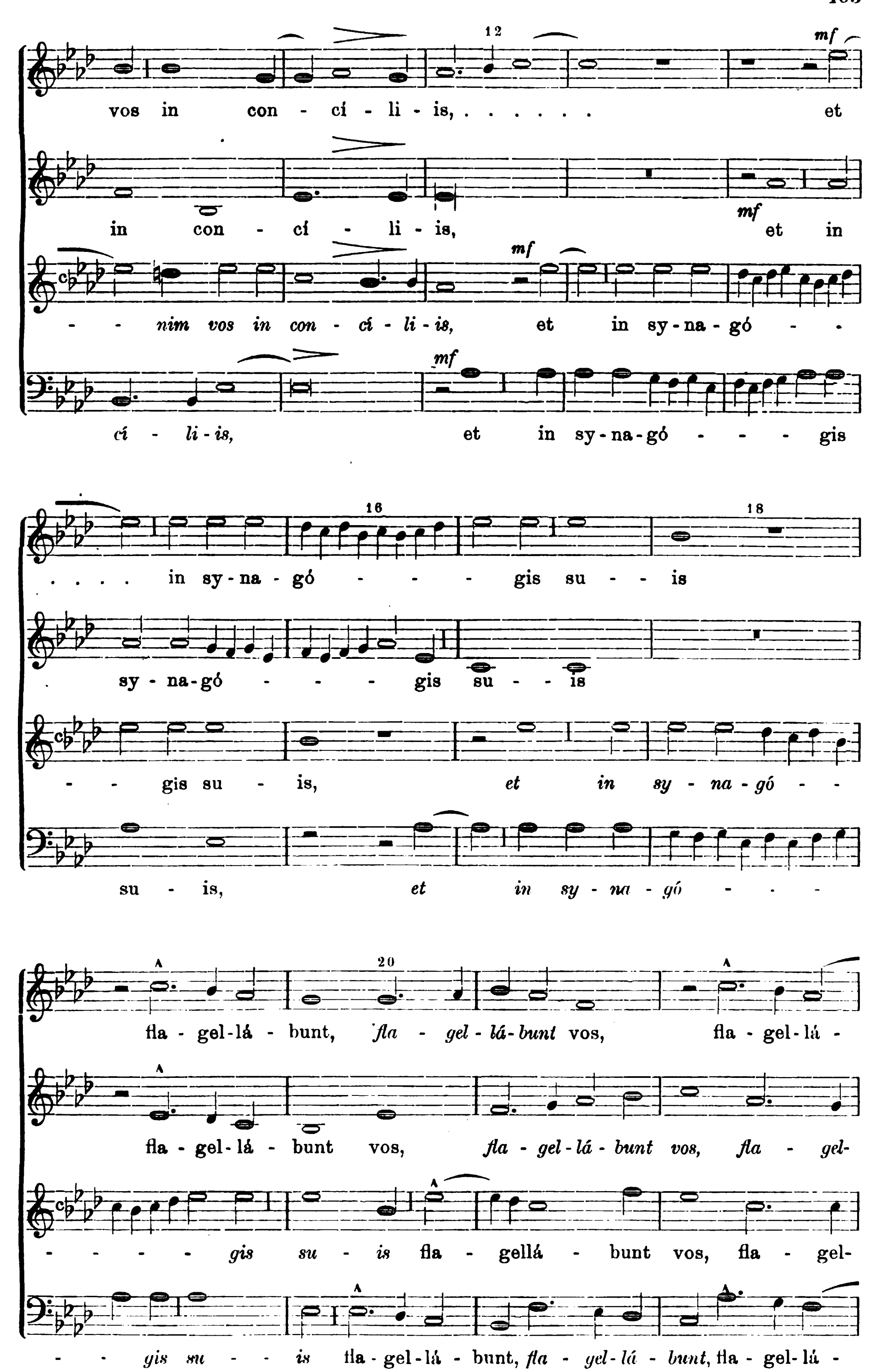

60
62
al - le - lú - ja, ... al - le - lú - ja, al - - - - - le - lu-
al - le - lú - ja, ... al - le - lú - ja. . . . . al - le - lú - ja,
al - le - lú - ja. al - le - lú - ja, al - le - lú - ja,
al - le - lú - ja, ... al - le - lú - ja, ... al - le - lú - ja,
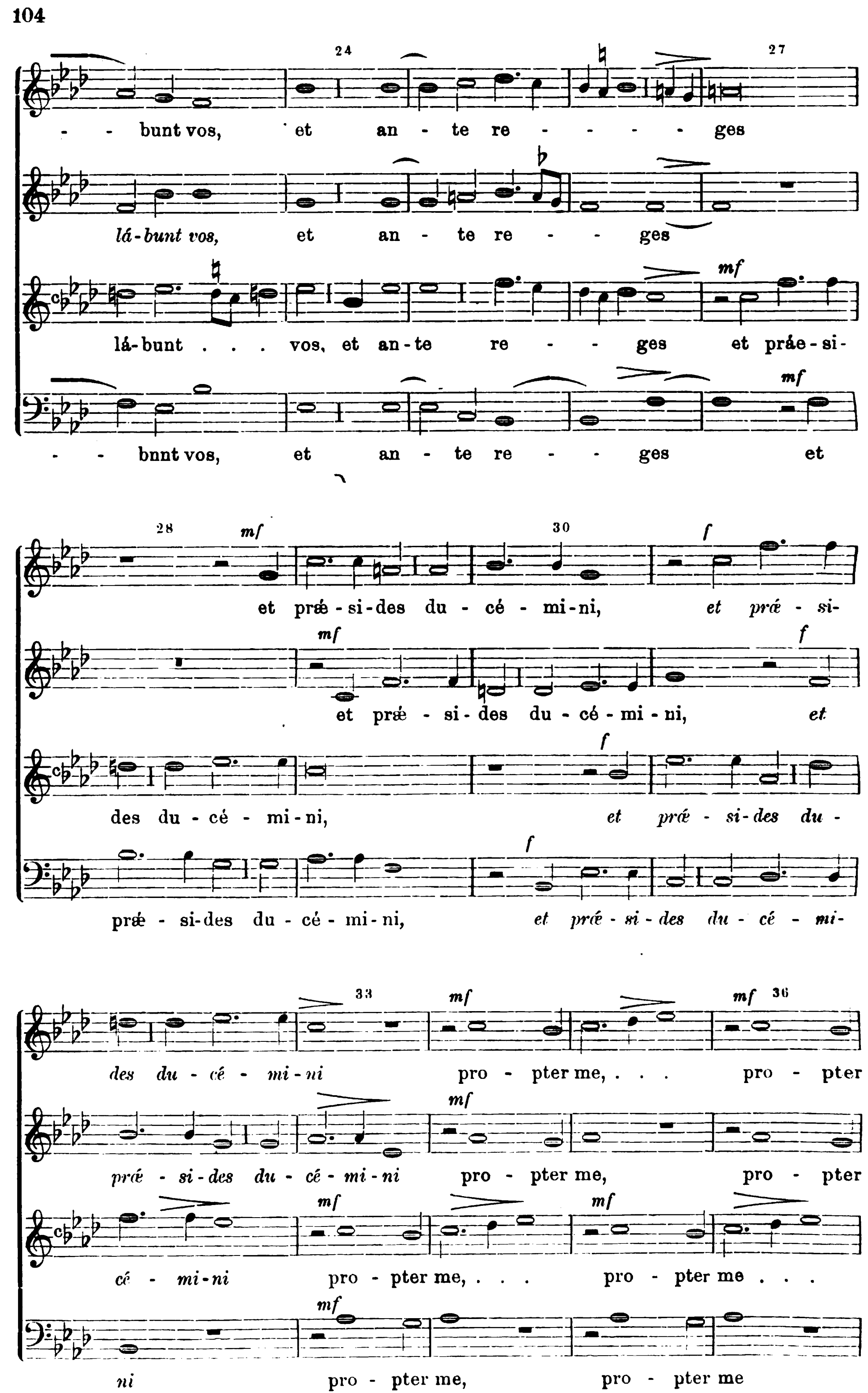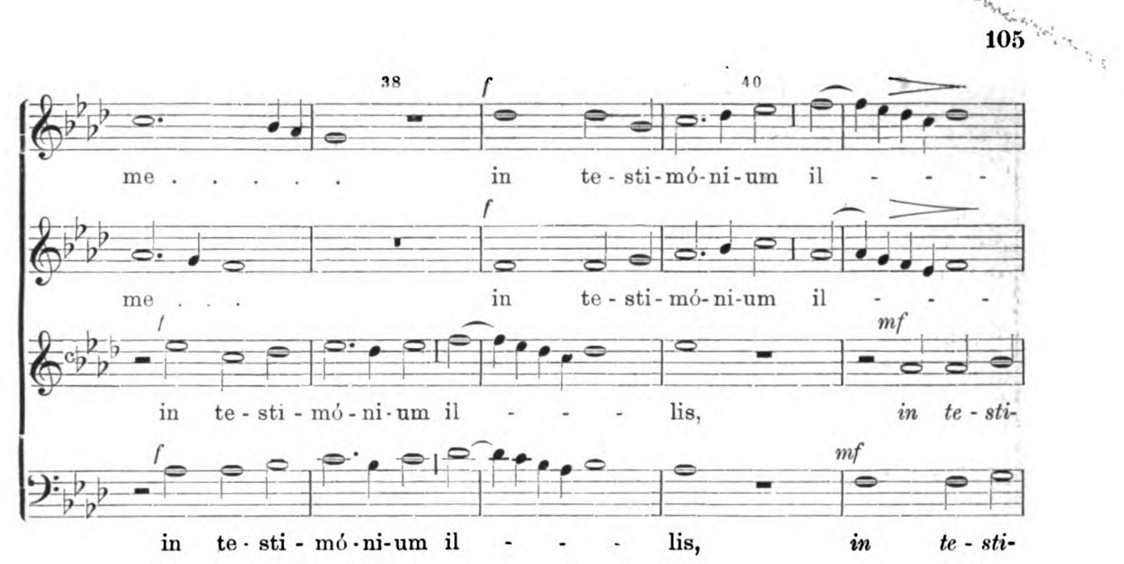


23. In festo Evangelistarum.

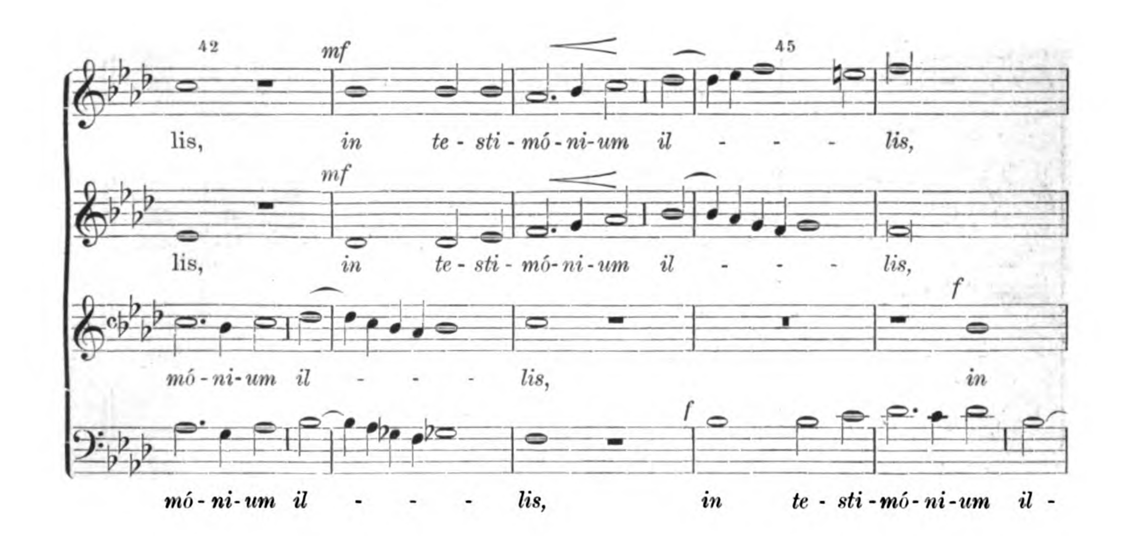


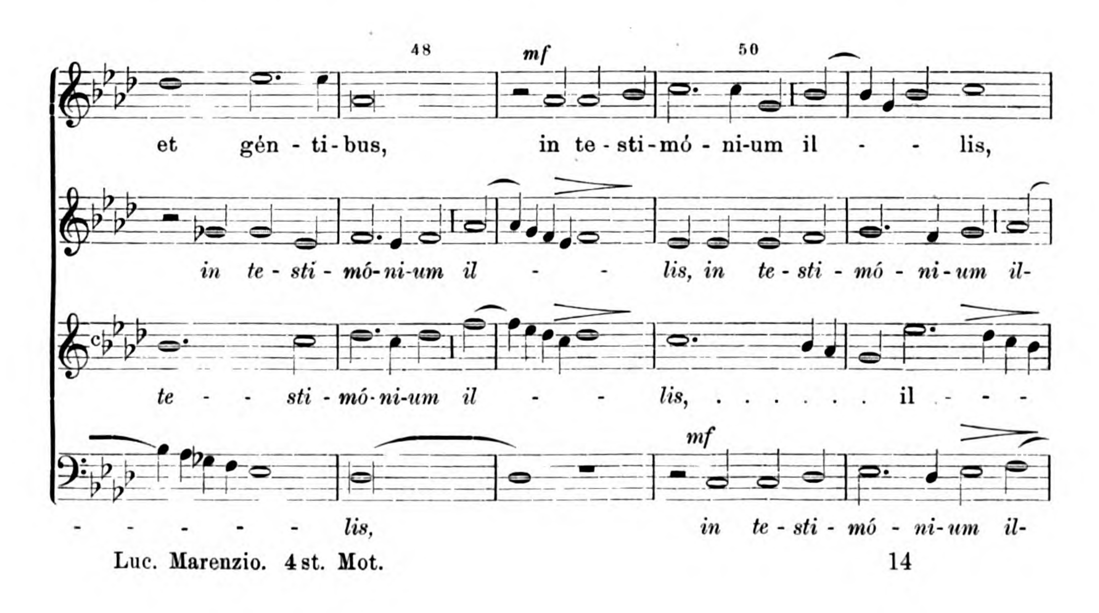


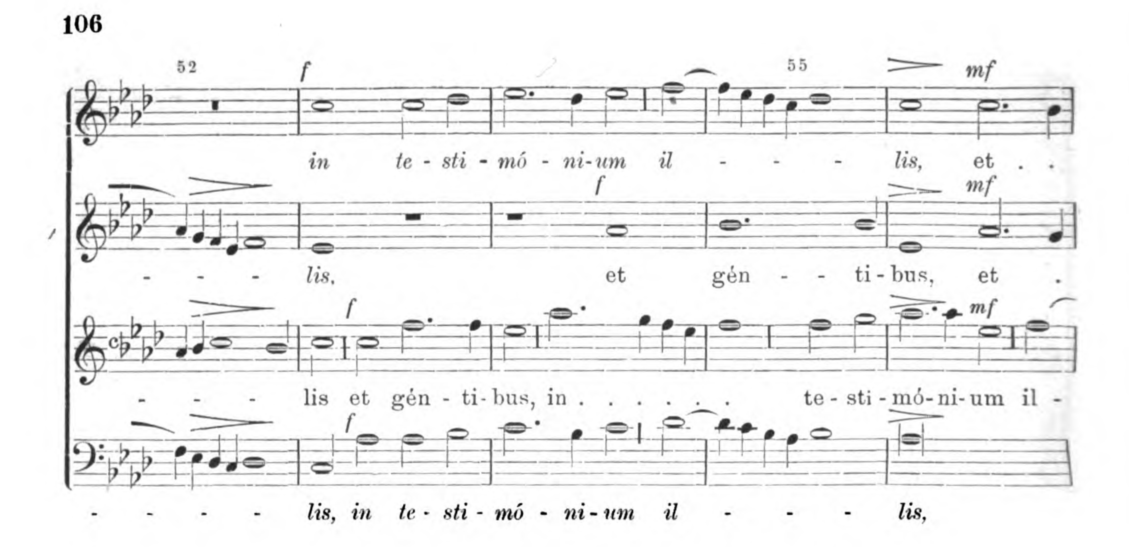

12
mf
vos in con - cí - li - is, ... et
in con - cí - li - is, et in
mf
mf
- - nim vos in con - cí - li - is, et in sy - na - gó - -
mf
cí - li - is, et in sy - na - gó - - - - gis
16
18
. . . . in sy - na - gó - - - - gis su - - is
sy - na - gó - - - - gis su - - is
- - gis su - is, et in sy - na - gó - -
su - is, et in sy - na - gó - - -
20
fla - gel - lá - bunt, fla - gel - lá - bunt vos, fla - gel - lá -
fla - gel - lá - bunt vos, fla - gel - lá - bunt vos, fla - gel-
- - - - - gis su - is fla - gellá - bunt vos, fla - gel-
- - gis su - - is fla - gel - lá - bunt, fla - gel - lá - bunt, fla - gel - lá -

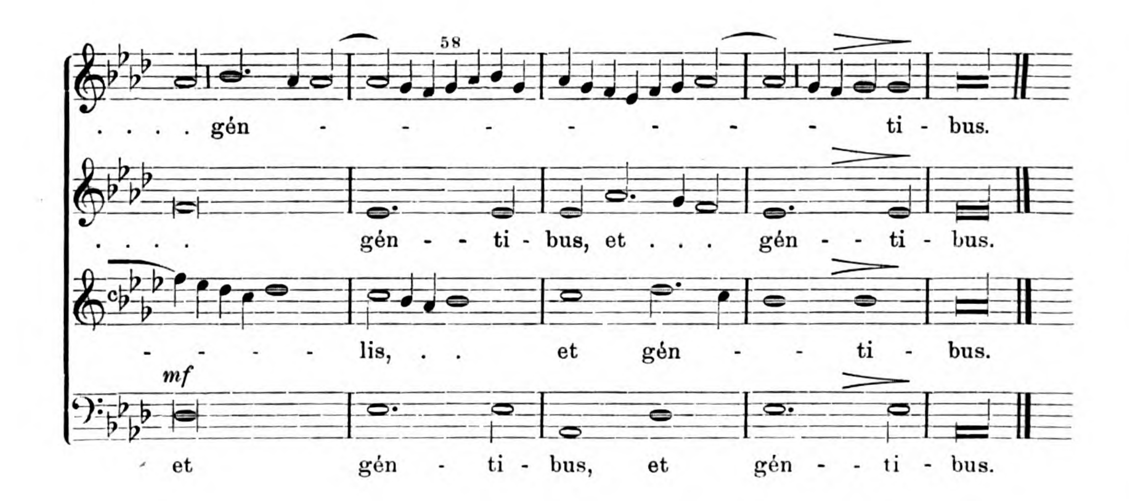

24
27
- - bunt vos, et an - te re - - - - - ges
lá-bunt vos, et an - te re - - ges
mf
lá-bunt . . . vos, et an-te re - - ges et práe-si-
mf
- - bnnt vos, et an - te re - - ges et
28
mf
30
f
et præ-si-des du - cé - mi-ni, et præ - si-
mf
f
et præ - si-des du-cé-mi-ni, et
f
des du-cé - mi-ni, et præ - si-des du -
f
præ - si-des du - cé - mi-ni, et præ - si-des du - cé - mi-
33
mf
mf
36
des du - cé - mi-ni pro - pter me, . . . pro - pter
mf
præ - si-des du - cé - mi-ni pro - pter me, pro - pter
mf
mf
cé - mi-ni pro - pter me, . . . pro - pter me . . .
mf
ni pro - pter me, pro - pter me


38
40
f
mf
me . . . . . in te-sti-mó-ni-um il - - - -
me . . . in te-sti-mó-ni-um il - - - -
in te-sti-mó-ni-um il - - - - lis, in te-sti-
in te-sti-mó-ni-um il - - - - lis, in te-sti-

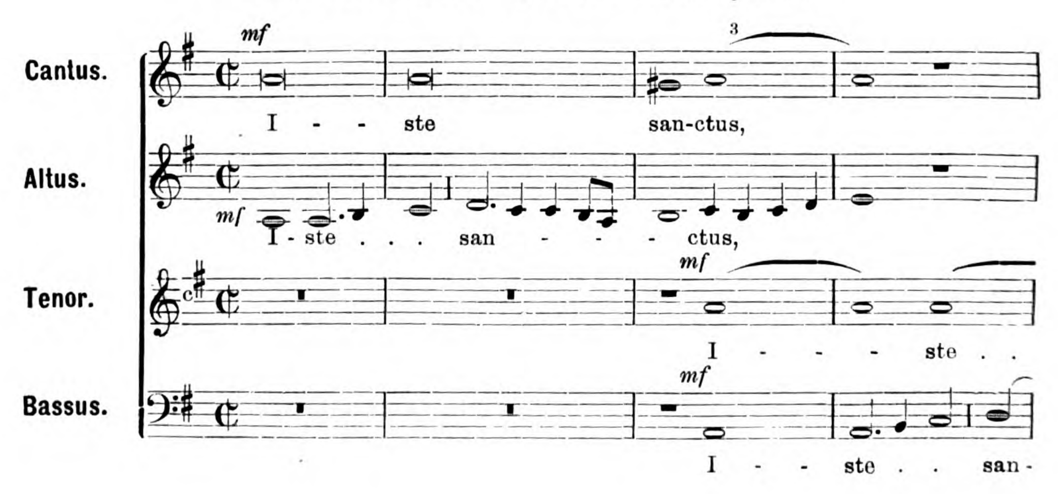

42
45
mf
f
lis, in te-sti-mó-ni-um il - - - - lis,
lis, in te-sti-mó-ni-um il - - - - lis,
mó-ni-um il - - - - lis, in
mó-ni-um il - - - - lis, in te-sti-mó-ni-um il-
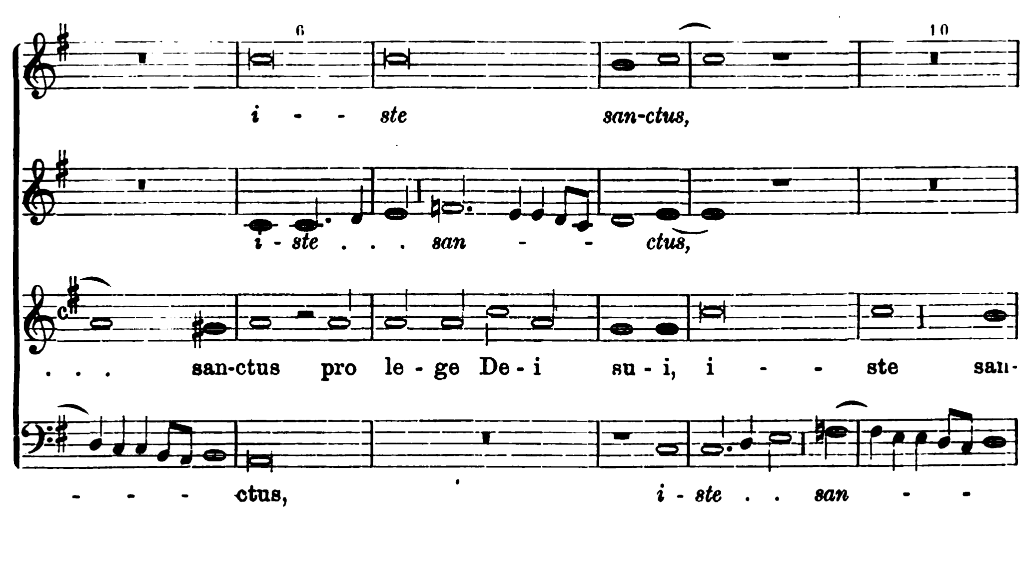

48
50
mf
et gén-ti-bus, in te-sti-mó-ni-um il - - - lis,
in te-sti-mó-ni-um il - - - lis, in te-sti-mó-ni-um il-
te - - sti-mó-ni-um il - - - lis, ... il - - -
- - - - - lis, in te-sti-mó-ni-um il-
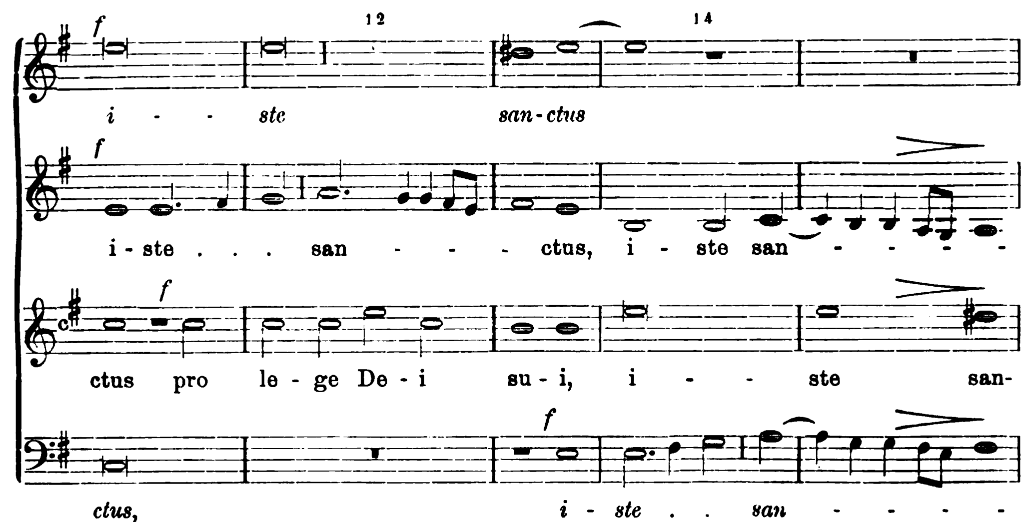


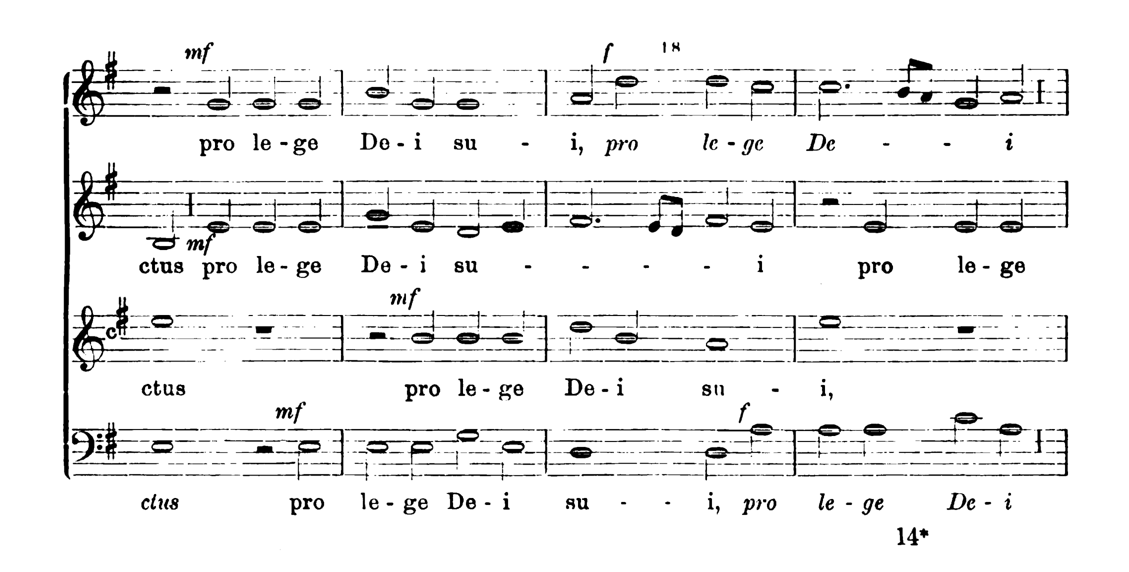


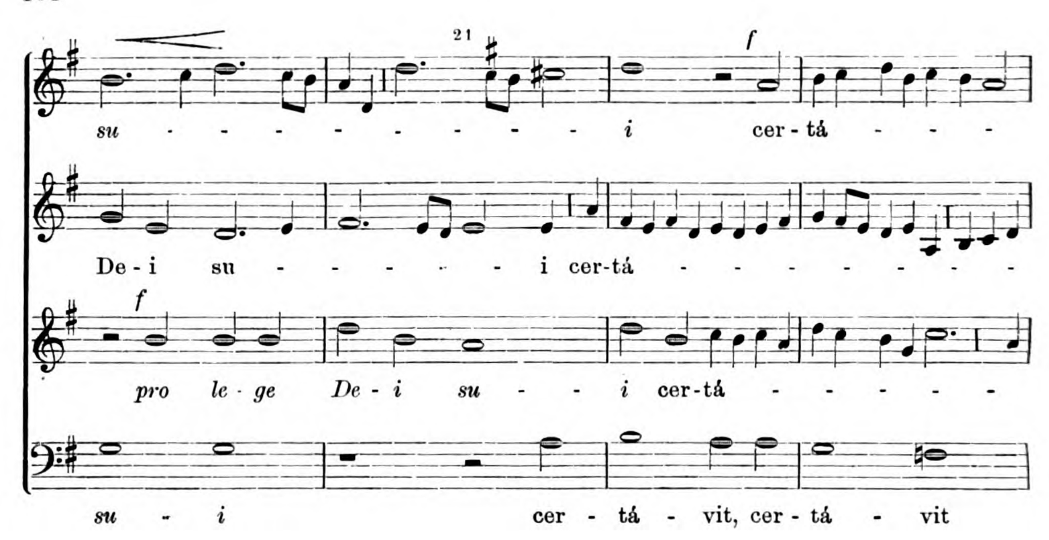
24. In festo unius Martyris.



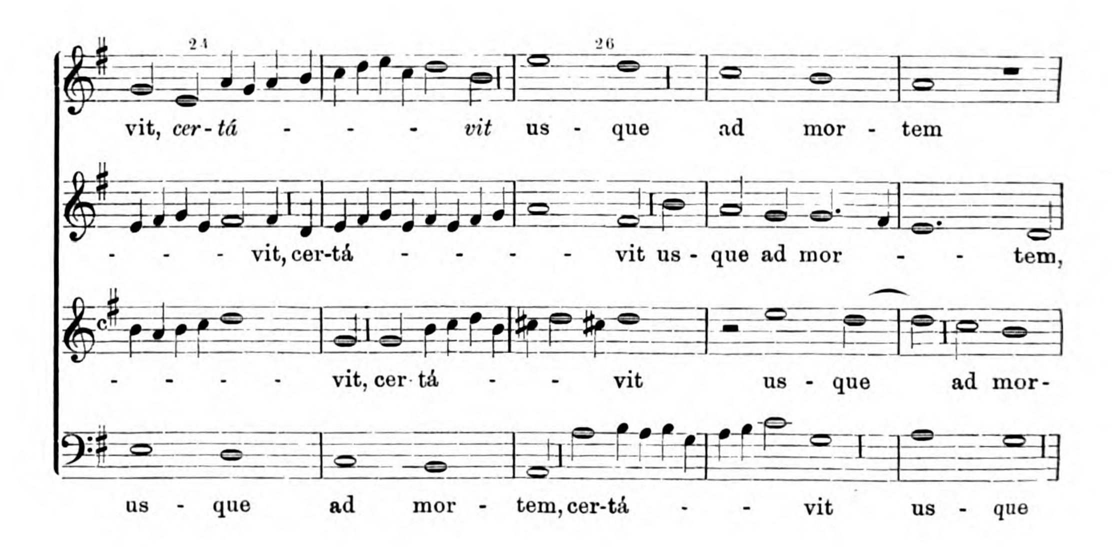

i - - ste san-ctus,
i - ste . . . san - - ctus,
. . . san-ctus pro le - ge De - i su - i, i - - ste san-
- - - ctus, i - ste . . san - -


i - - ste san - ctus
i - ste . . . san - - - - ctus, i - ste san - - - - -
ctus pro le - ge De - i su - i, i - - - ste san-
ctus, i - ste . . san - - - - -

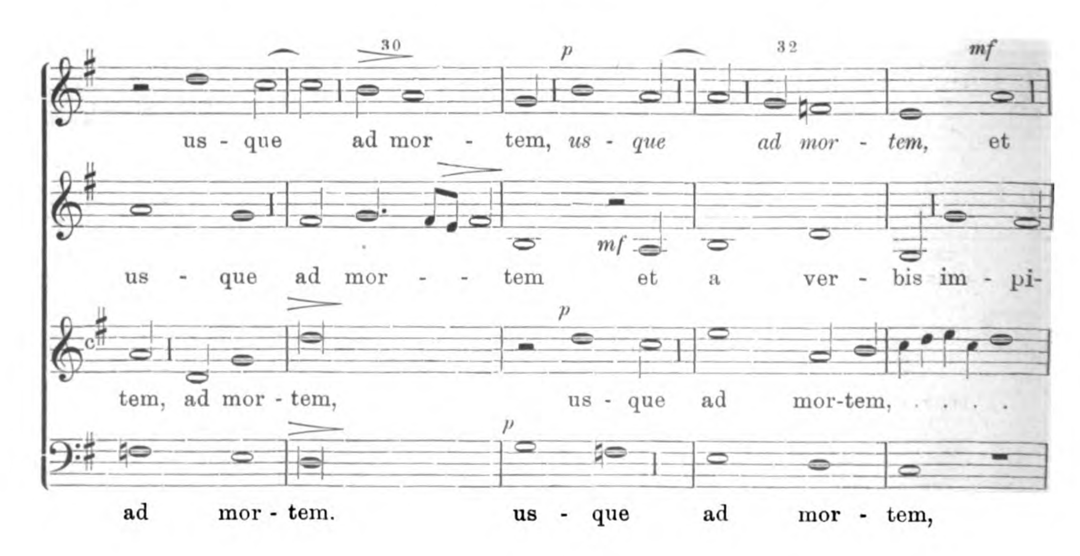

pro le - ge De - i su - i, pro le - ge De - - - i
ctus pro le - ge De - i su - - - - - i pro le - ge
ctus pro le - ge De - i su - i,
ctus pro le - ge De - i su - - i, pro le - ge De - i



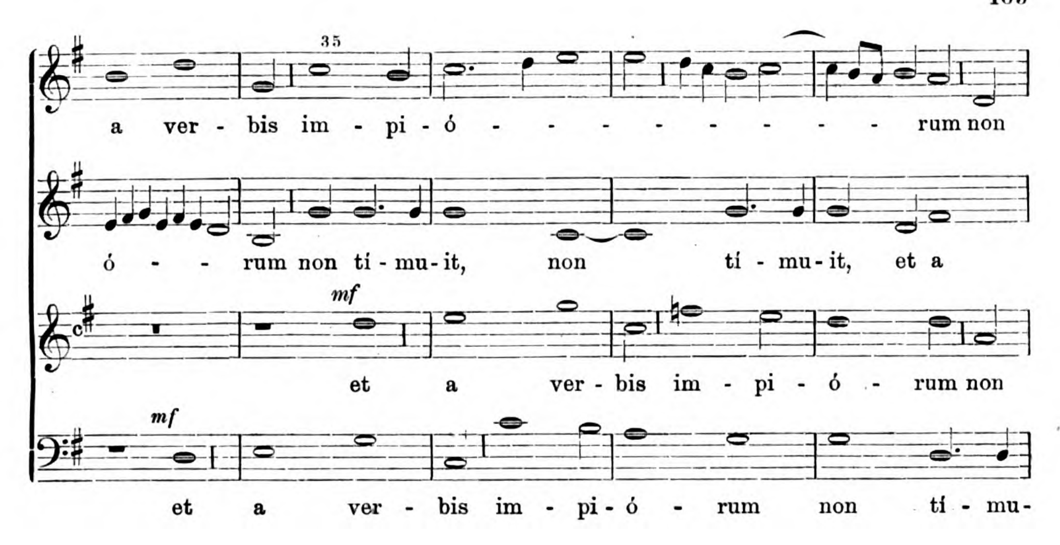
su - - - - - - - - - - i cer - tá - - - -
De - i su - - - - - - i cer-tá - - - - - - - - - -
pro le - ge De - i su - - - i cer-tá - - - - - -
su - i cer - tá - vit, cer - tá - vit

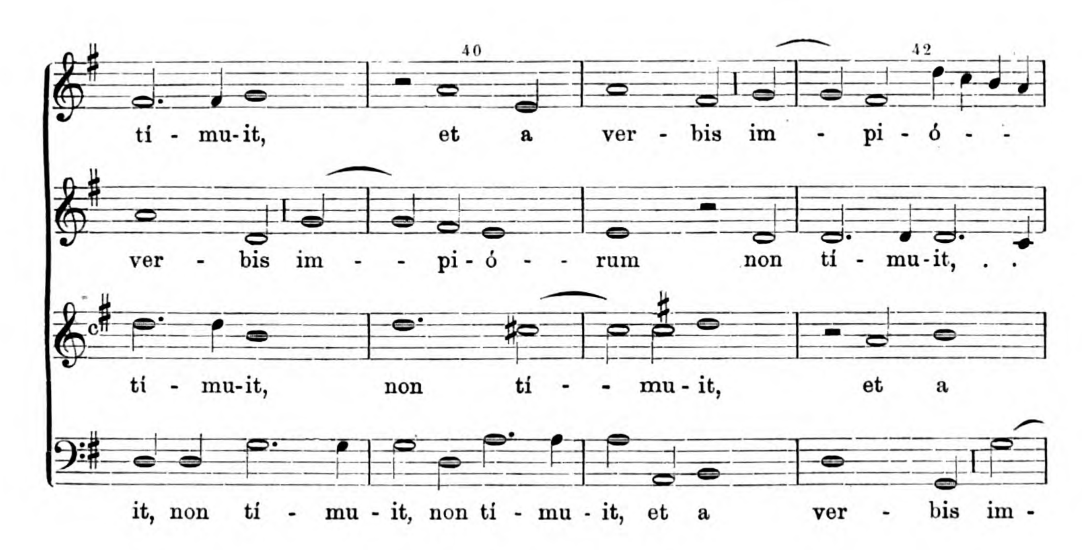


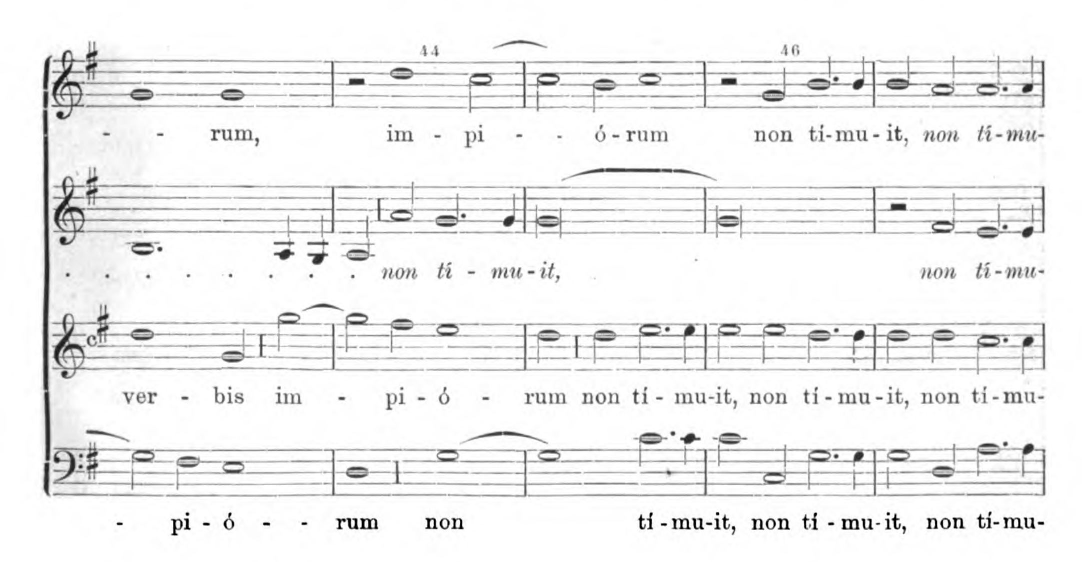
vit, cer - tá - - - - vit us - que ad mor - tem
- - - vit, cer-tá - - - - - - vit us - que ad mor - - tem,
- - - - vit, cer tá - - vit us - que ad mor-
us - que ad mor - tem, cer-tá - - vit us - que

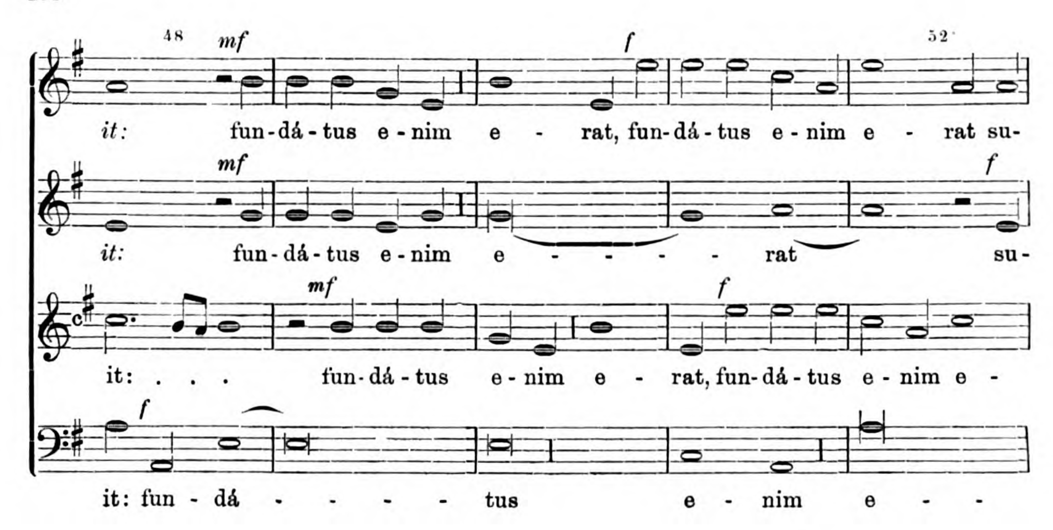


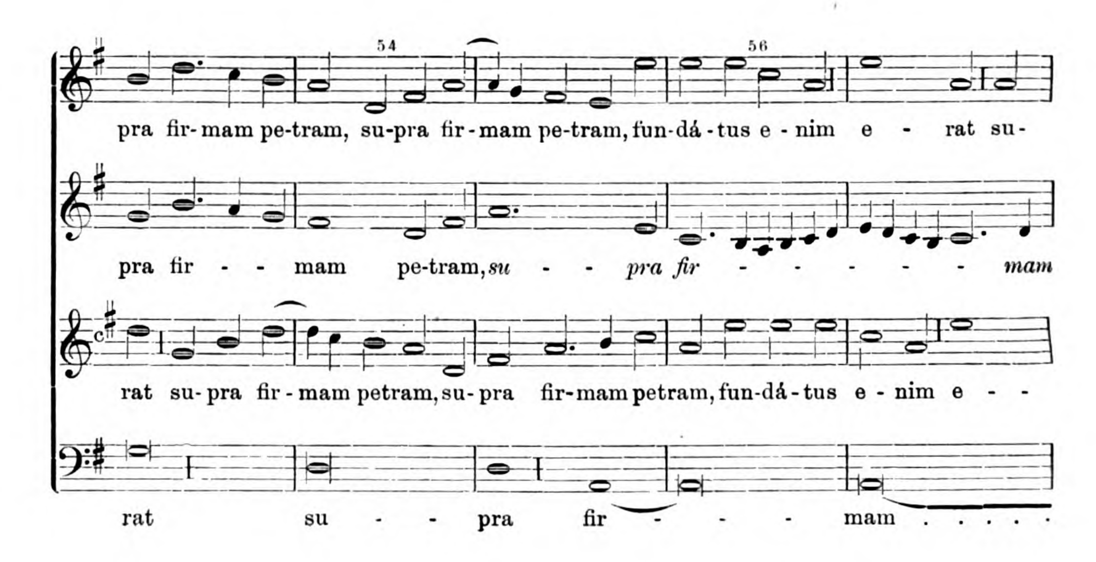
us - que ad mor - tem, us - que ad mor - tem, et
us - que ad mor - - tem et a ver - bis im - pi-
tem, ad mor - tem, us - que ad mor-tem, ...
ad mor - tem. us - que ad mor - tem,

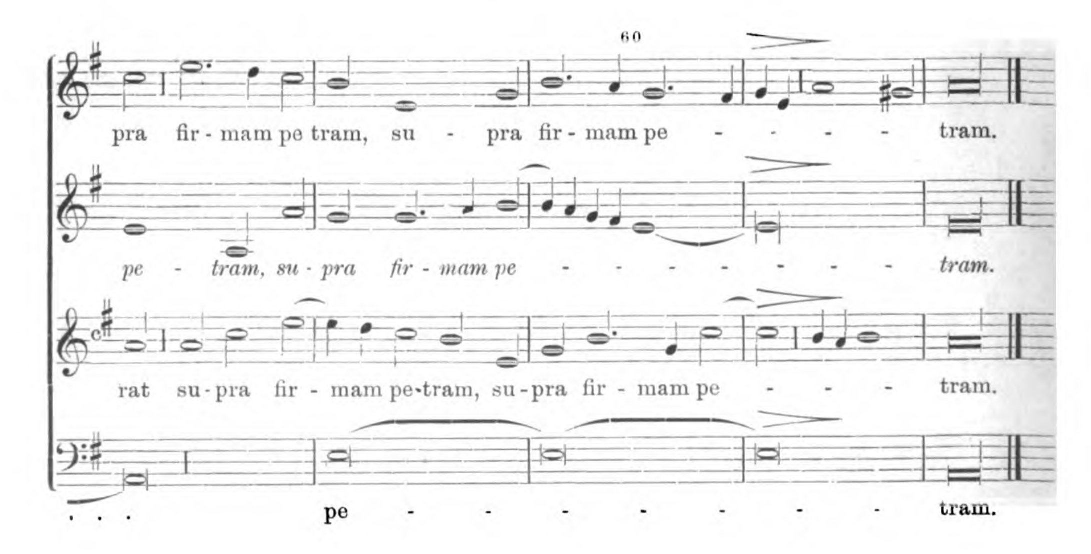

35
a ver - bis im - pi - ó - - - - - - - - - rum non
ó - - rum non tí - mu - it, non tí - mu - it, et a
mf
et a ver - bis im - pi - ó - rum non
mf
et a ver - bis im - pi - ó - rum non tí - mu -


40
42
tí - mu - it, et a ver - bis im - pi - ó - -
ver - bis im - - pi - ó - - rum non tí - mu - it, . .
tí - mu - it, non tí - - mu - it, et a
it, non tí - mu - it, non tí - mu - it, et a ver - bis im -
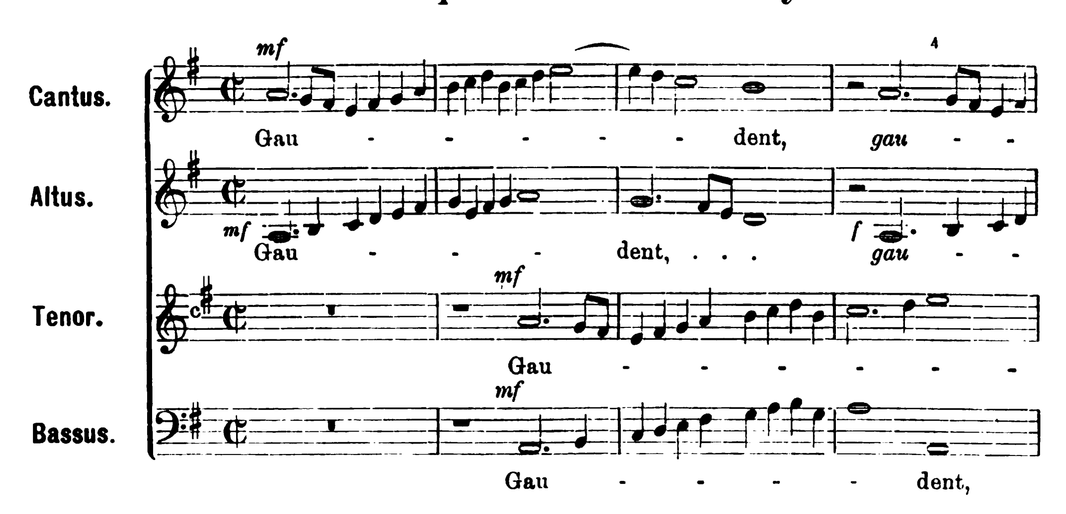

44
46
- - rum, im - pi - - ó - rum non tí - mu - it, non tí - mu -
. . . . non tí - mu - it, non tí - mu -
ver - bis im - pi - ó - rum non tí - mu - it, non tí - mu - it, non tí - mu -
- pi - ó - - rum non tí - mu - it, non tí - mu - it, non tí - mu -

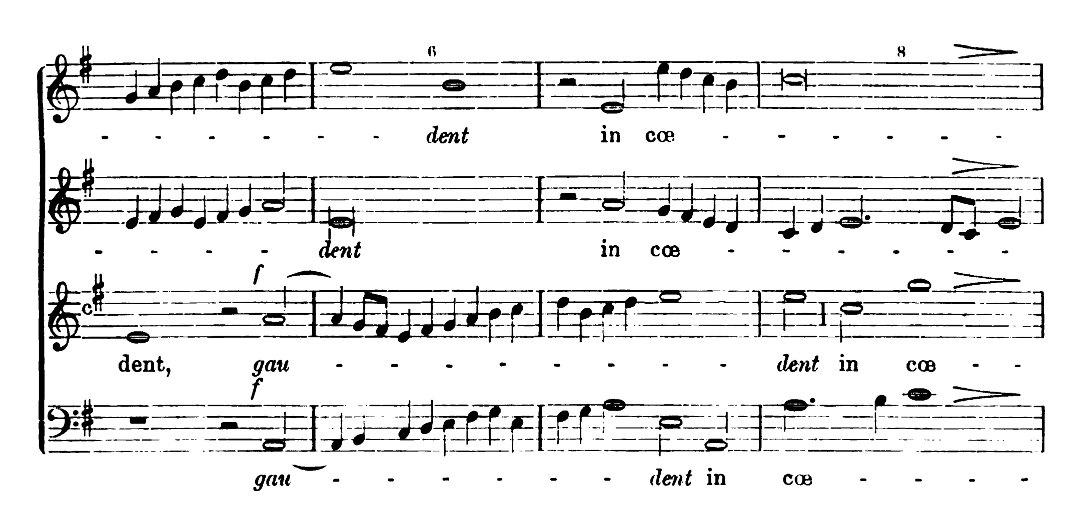

48
mf
f
52
it: fun-dá-tus e-nim e - rat, fun-dá-tus e-nim e - rat su-
mf
f
it: fun-dá-tus e-nim e - - - - - rat su-
mf
f
it: . . . fun-dá-tus e-nim e - rat, fun-dá-tus e-nim e -
f
it: fun - dá - - - - - tus e - nim e - - -

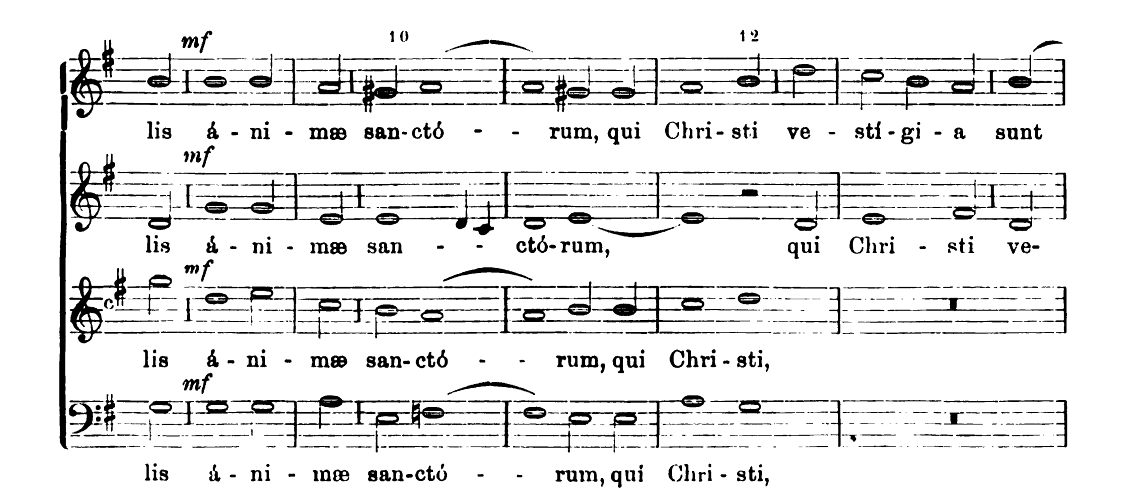

54
56
pra fir-mam pe-tram, su-pra fir-mam pe-tram, fun-dá-tus e-nim e - rat su-
pra fir - - mam pe-tram, su - - pra fir - - - - - - mam
rat su-pra fir-mam petram, su-pra fir-mam petram, fun-dá-tus e-nim e - -
rat su - - pra fir - - - mam . . . . .

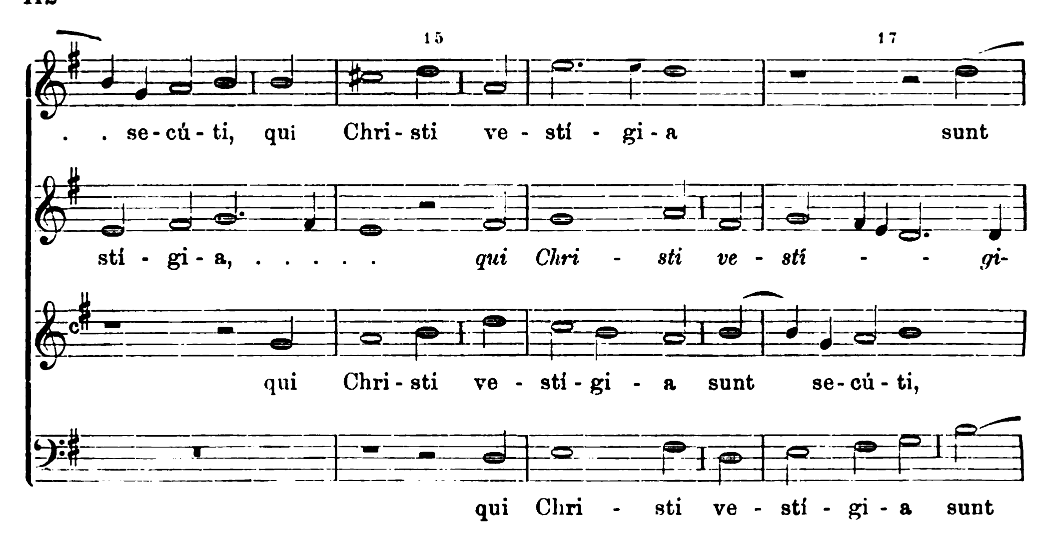

60
pra fir-mam pe tram, su - pra fir-mam pe - - - - - tram.
pe - tram, su-pra fir-mam pe - - - - - - - - tram.
rat su-pra fir - mam pe-tram, su-pra fir - mam pe - - - - tram.
. . . pe - - - - - - - - - tram.

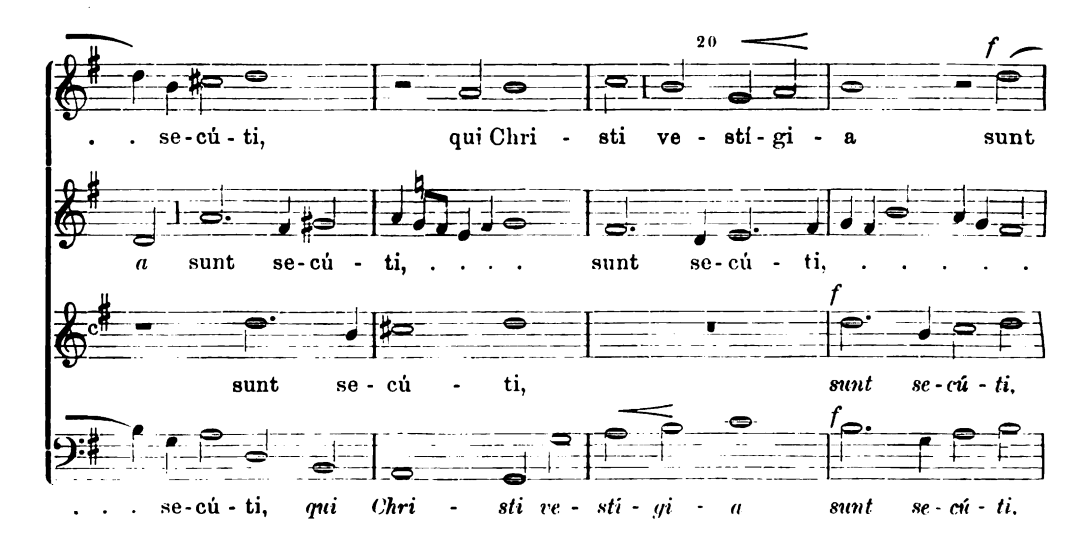
25. In festo plurimorum Martyrum.

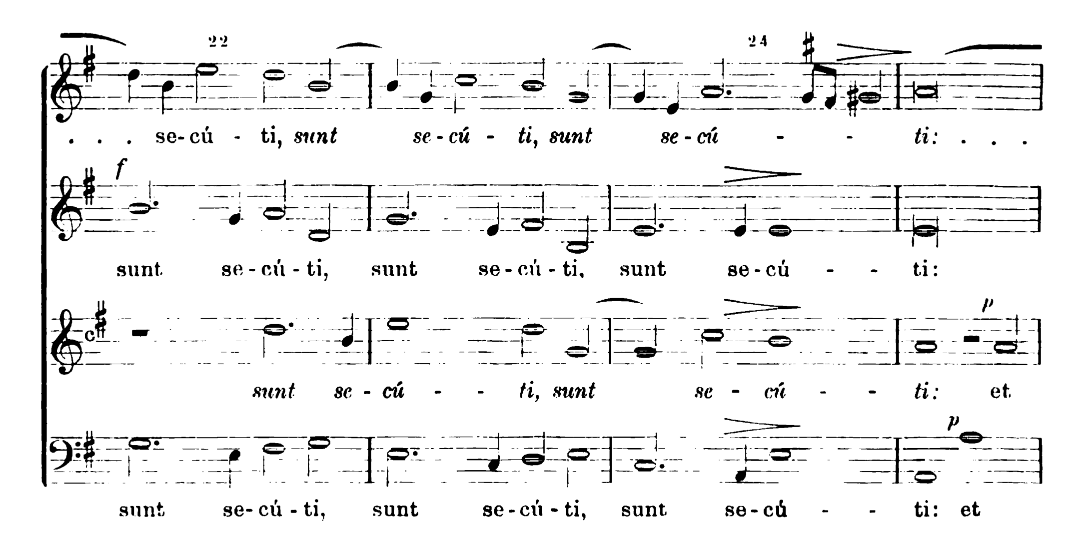


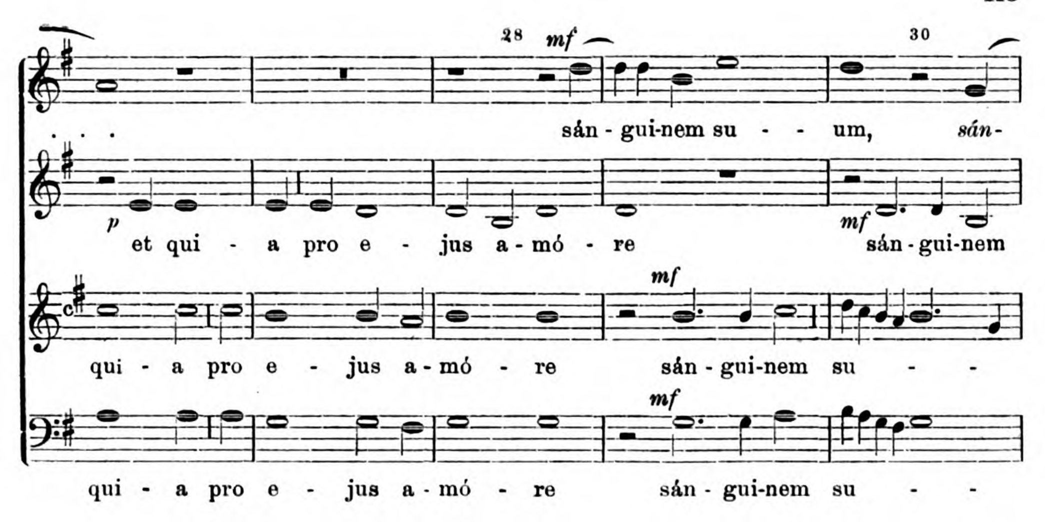


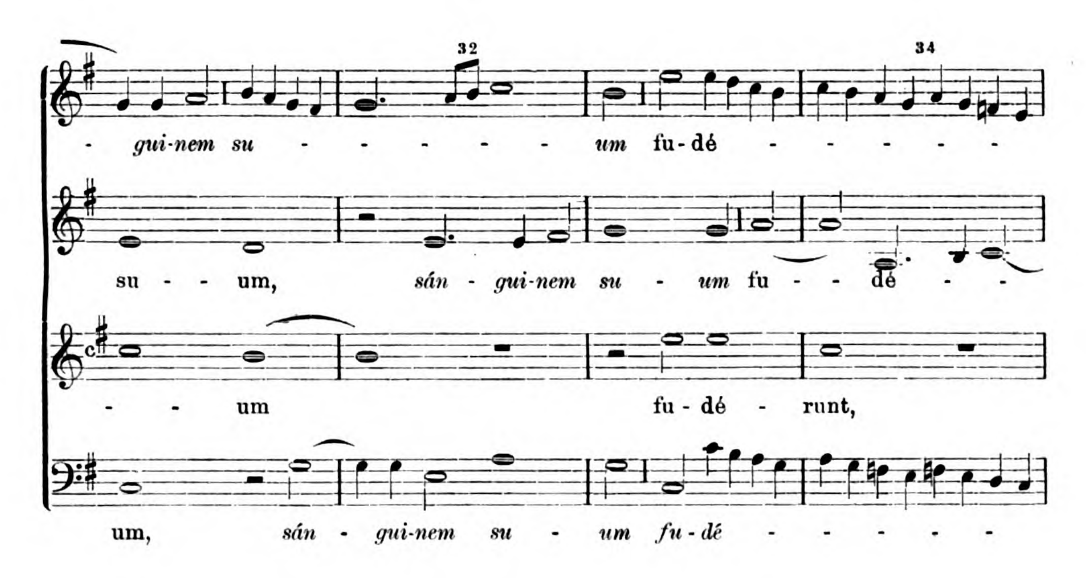


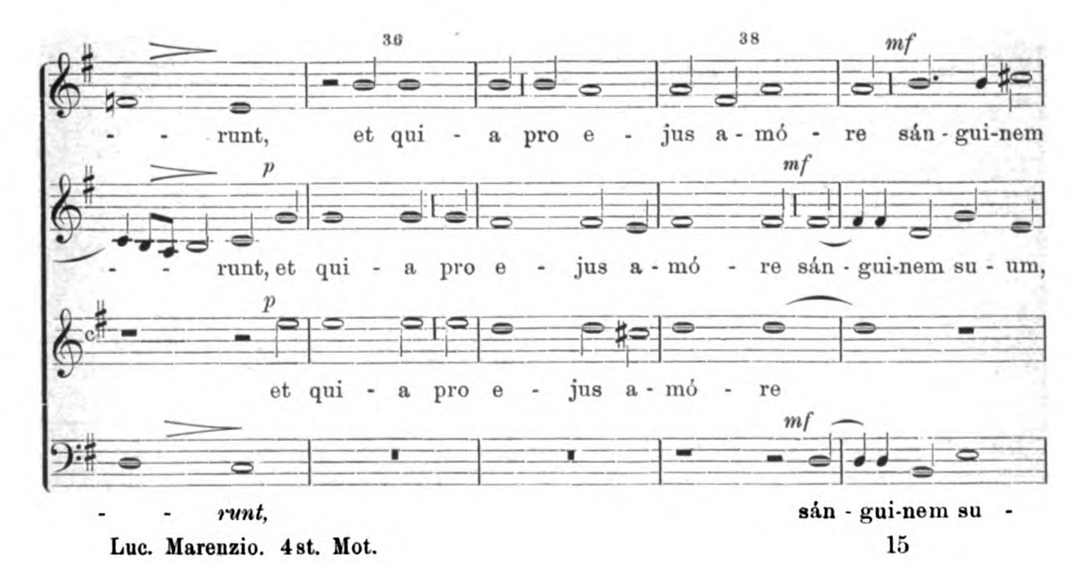

15
17
. . se-cú-ti, qui Chri-sti ve - stí - gi-a sunt
stí - gi - a, ... qui Chri - sti ve - stí - - gi-
qui Chri-sti ve - stí-gi - a sunt se-cú-ti,
qui Chri - sti ve - stí - gi - a sunt

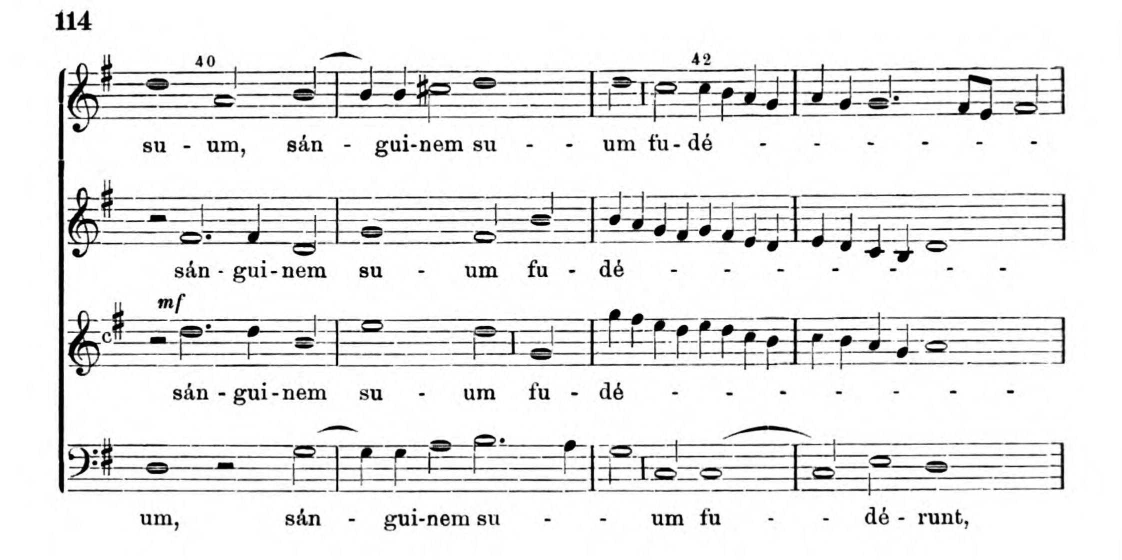

20
f
. . se-cú-ti, qui Chri - sti ve - stí-gi - a sunt
a sunt se-cú - ti, ... sunt se-cú - ti, ...
sunt se-cú - ti, sunt se-cú-ti,
. . . se-cú-ti, qui Chri - sti ve - stí-gi - a sunt se-cú-ti.

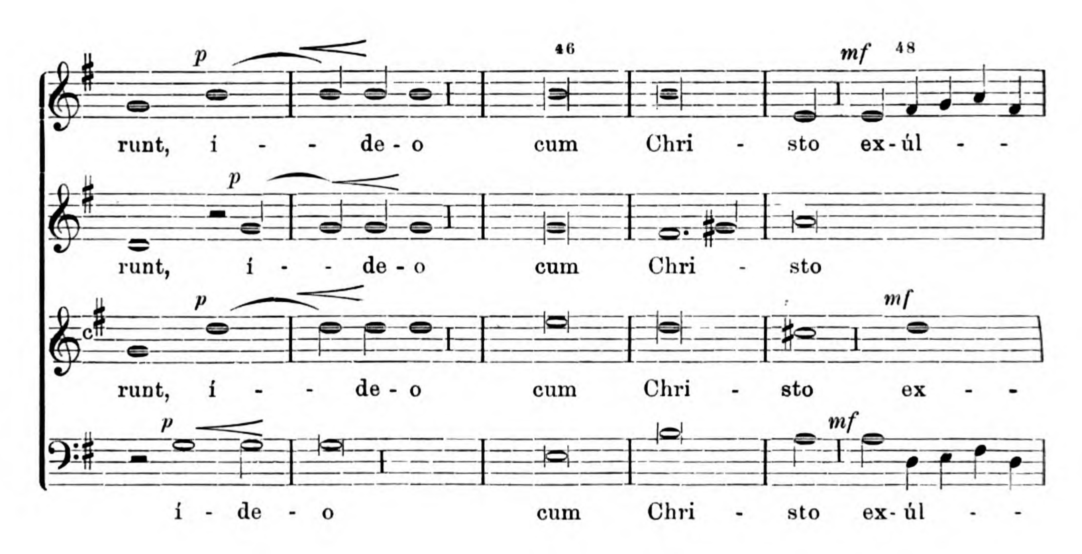

22
24
. . . se-cú - ti, sunt se-cú - ti, sunt se-cú - - ti: . . .
sunt se-cú-ti, sunt se-cú-ti, sunt se-cú - - ti:
sunt se-cú - - ti, sunt se - cú - - ti: et
sunt se-cú-ti, sunt se-cú-ti, sunt se-cú - - ti: et

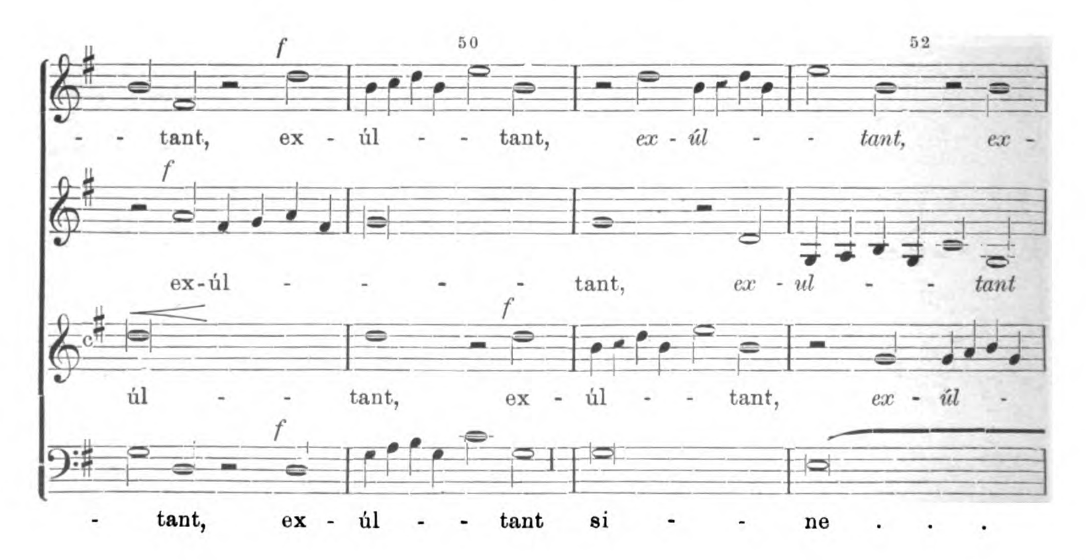

28
mf
30
. . . sán - gui-nem su - - - um, sán-
p
et qui - a pro e - jus a - mó - re
mf
sán - gui-nem
mf
qui - a pro e - jus a - mó - re sán - gui-nem su - -
mf
qui - a pro e - jus a - mó - re sán - gui-nem su - -

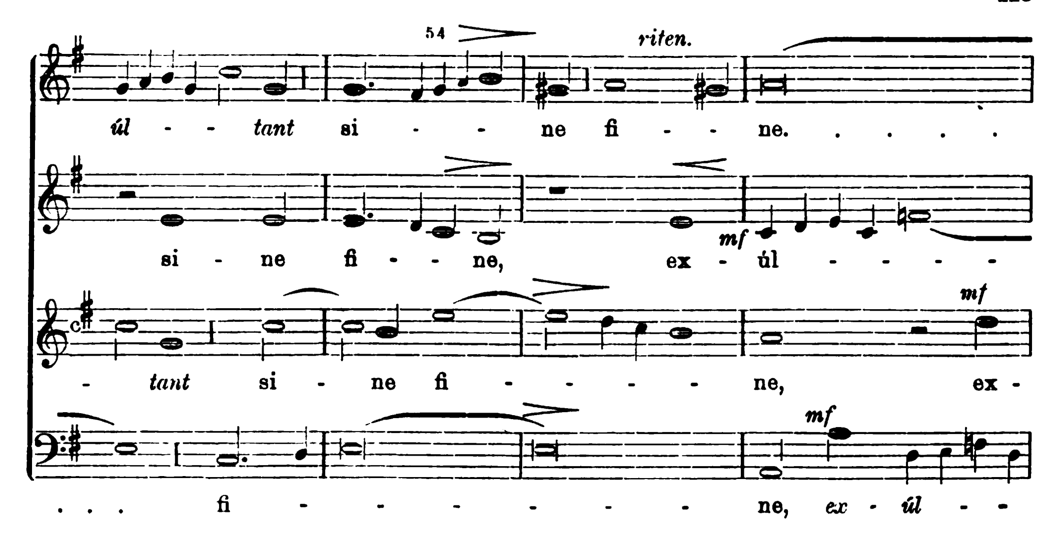

32
34
- gui-nem su - - - - - - um fu-dé - - - - - -
su - - um, sán - gui-nem su - um fu - - dé - -
- - um fu - dé - runt,
um, sán - gui-nem su - um fu - dé - - - - -

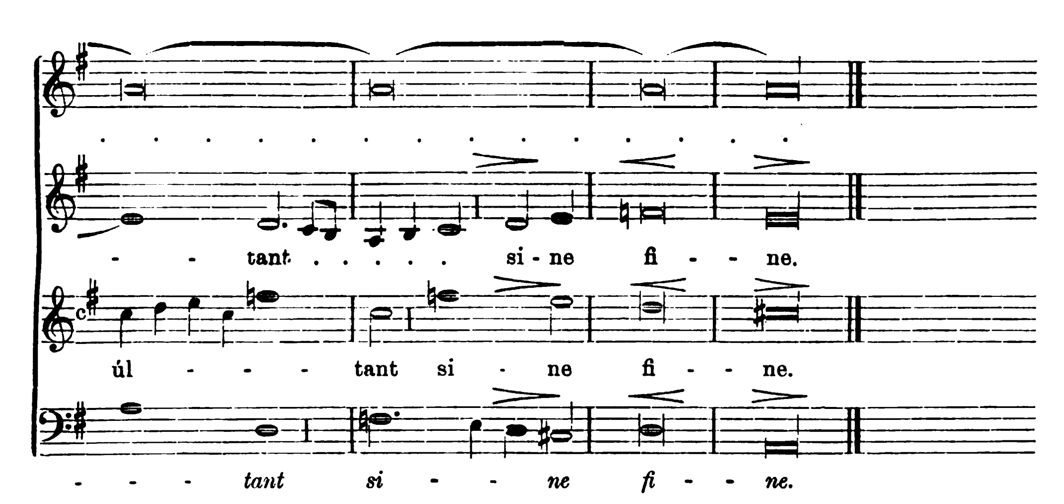

36
38
mf
- - runt, et qui - a pro e - jus a - mó - re sán - gui-nem
p
mf
- - runt, et qui - a pro e - jus a - mó - re sán - gui-nem su - um,
p
et qui - a pro e - jus a - mó - re
mf
- - runt, sán - gui-nem su -


40
42
su - um, sán - gui-nem su - - um fu-dé - - - - - - -
sán - gui - nem su - um fu - dé - - - - - - - - - -
mf
sán - gui - nem su - um fu - dé - - - - - - - - -
um, sán - gui-nem su - - - um fu - - dé - runt,
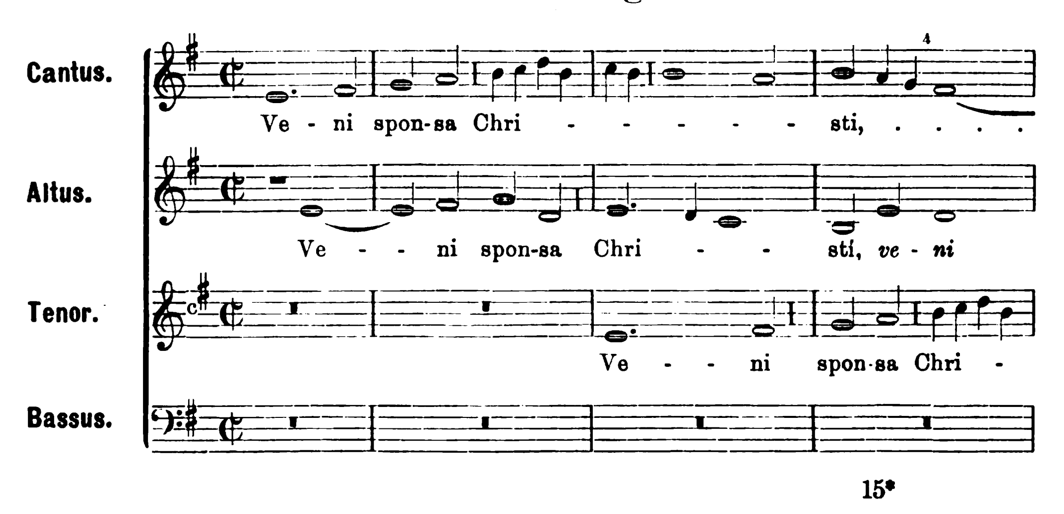

p
46
mf
48
runt, i - - de - o cum Chri - sto ex-úl - -
p
runt, í - - de - o cum Chri - sto
p
mf
runt, í - - de - o cum Chri - sto ex - -
p
mf
í - de - o cum Chri - sto ex-úl - -
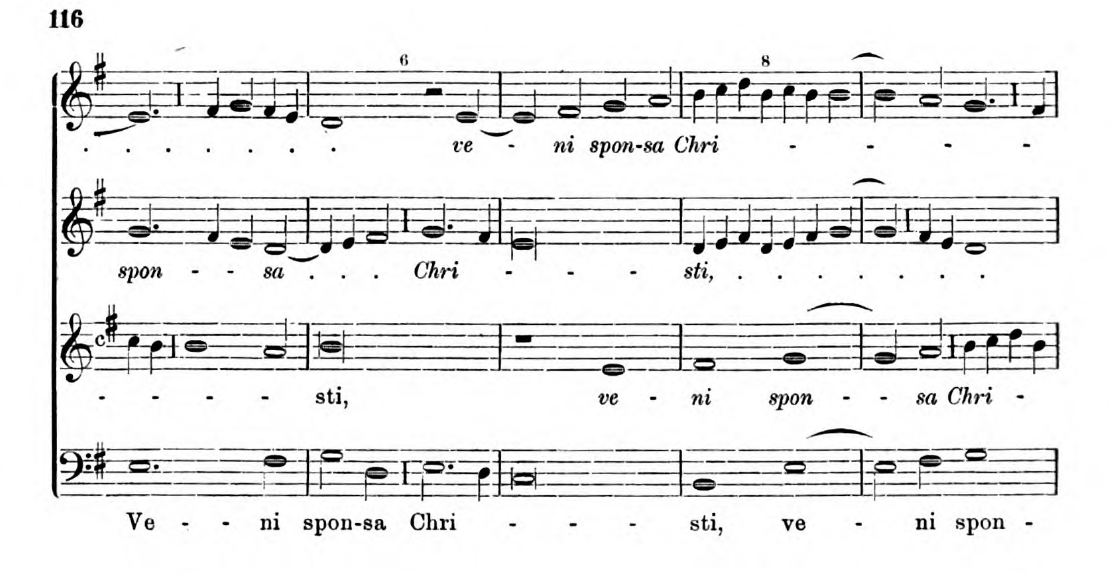

f
50
52
- - tant, ex - úl - - tant, ex - úl - - tant, ex -
f
ex-úl - - - - tant, ex - ul - - tant
f
úl - - tant, ex - úl - - tant, ex - úl -
f
- tant, ex - úl - - tant si - - ne . . .

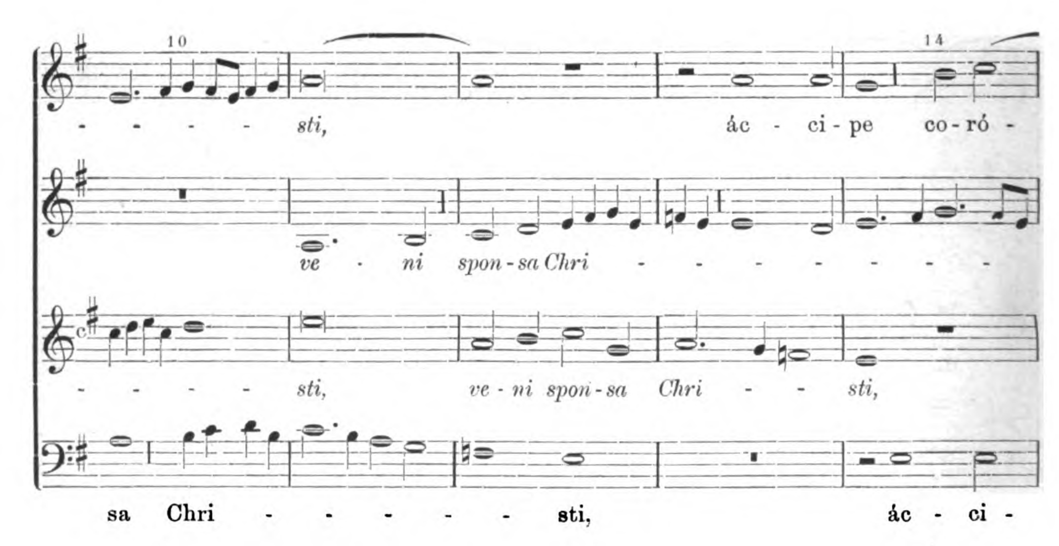


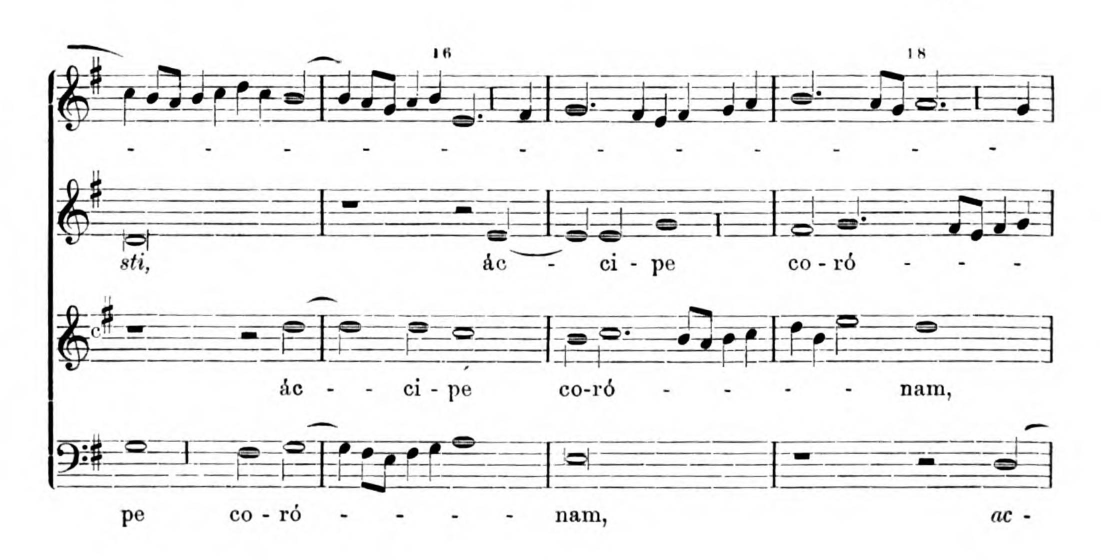


26. In festo Virginum.




6
8
ve - ni spon-sa Chri - - - - -
spon - - sa . . . Chri - - - - sti, ...
- - - - - sti, ve - ni spon - - sa Chri -
Ve - - - ni spon-sa Chri - - - - sti, ve - ni spon -


10
14
- - - - sti, ác - ci - pe co-ró -
ve - ni spon-sa Chri - - - - - - - -
- - - - - sti, ve-ni spon-sa Chri - - sti,
sa Chri - - - - - - - sti, ác - ci -


16
18
sti, ác - ci - pe co-ró - - -
ác - - ci - pe co-ró - - - - - nam,
pe co-ró - - - - - nam, ac -

20 22

- - nam, ve - ni spon-sa Chri - sti, ve - ni

- nam, co-ró - - - - - - - nam, ve -

ác - ci - pe co - ró - - - - - - - - nam,

- - *ci - pe co - ró - - - - - nam,*

24 28

spon sa Chri - - - - sti, ... ve - ni

- ni spon-sa Chri - - - sti, *ve-*

ve - ni spon-sa Chri - - - -

ve - ni spon-sa Chri - -
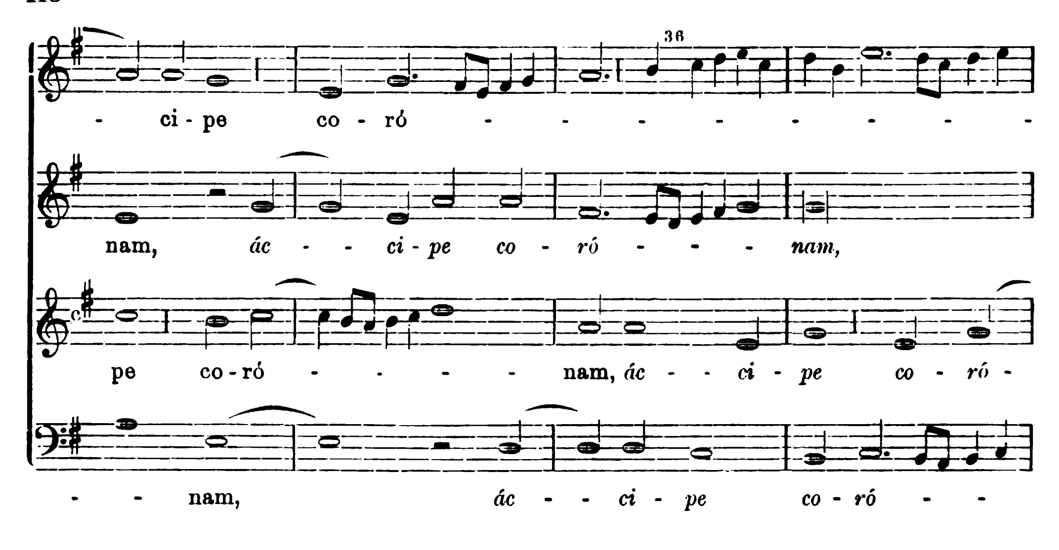
30 33

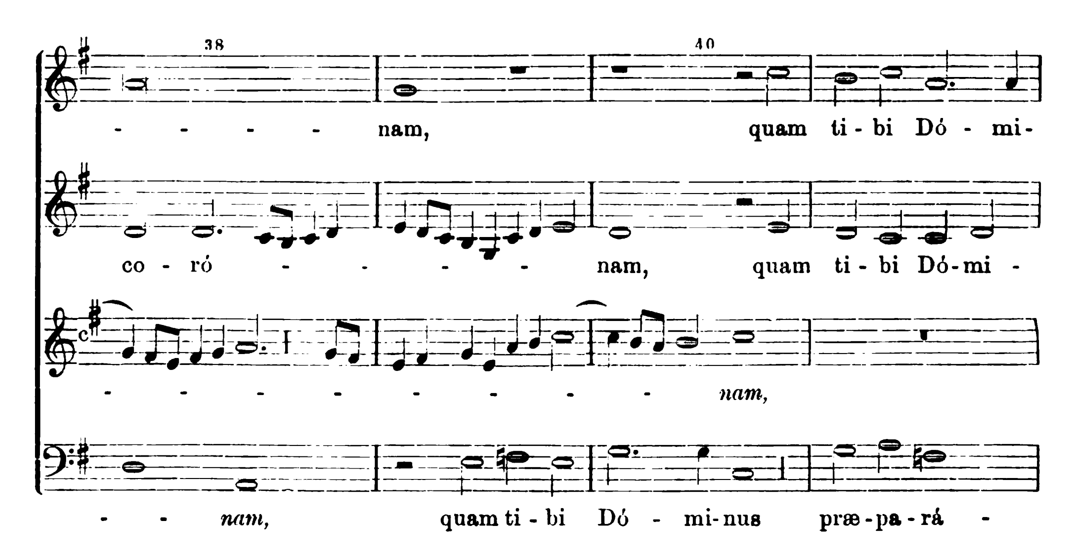
spon sa Chri - - - - sti, ác - ci - pe, ác -

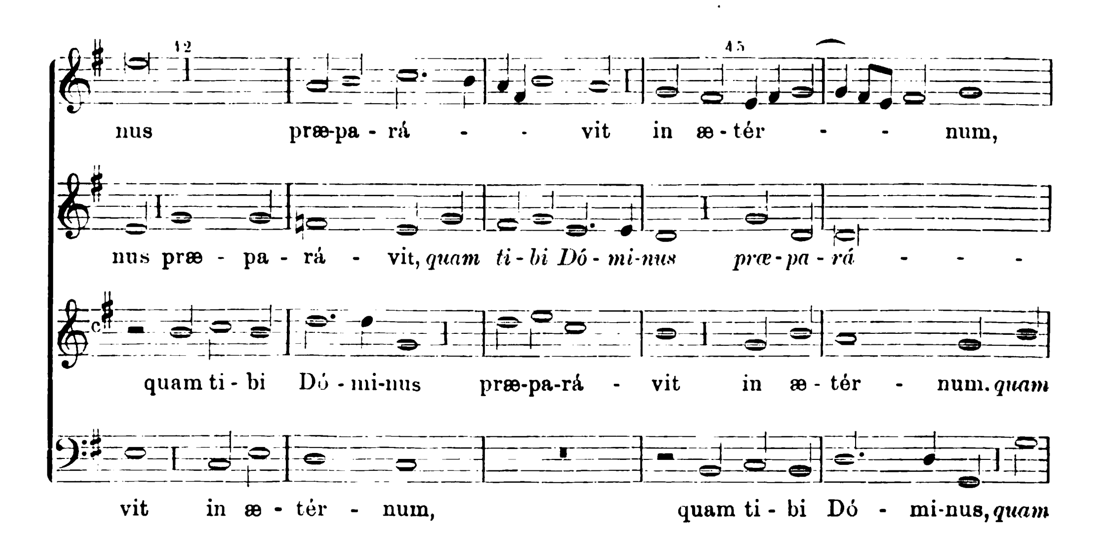
- *ni spon - sa Chri* - - *sti,* ác - ci-pe co - ró - -

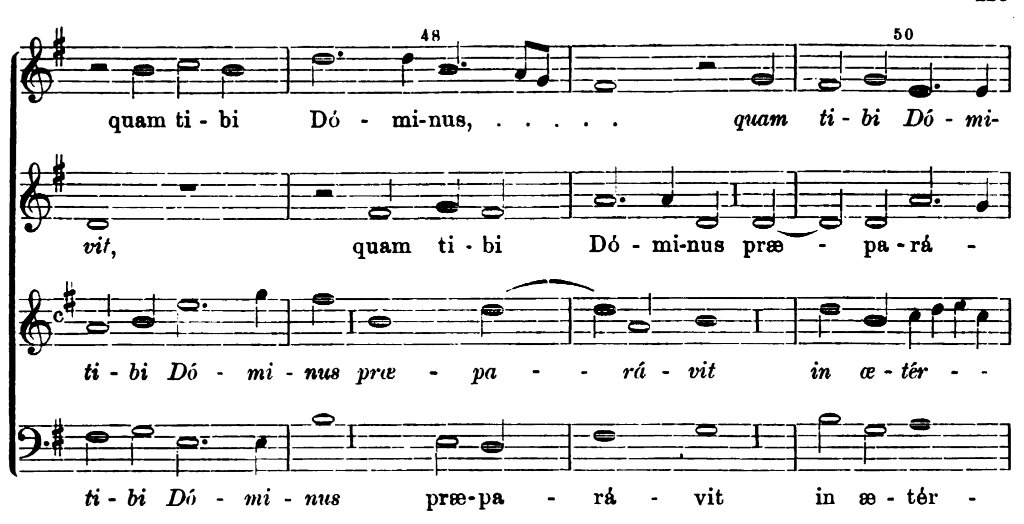
- - - - - sti, *ve - ni spon-sa Chri* - - *sti,* ác - ci -

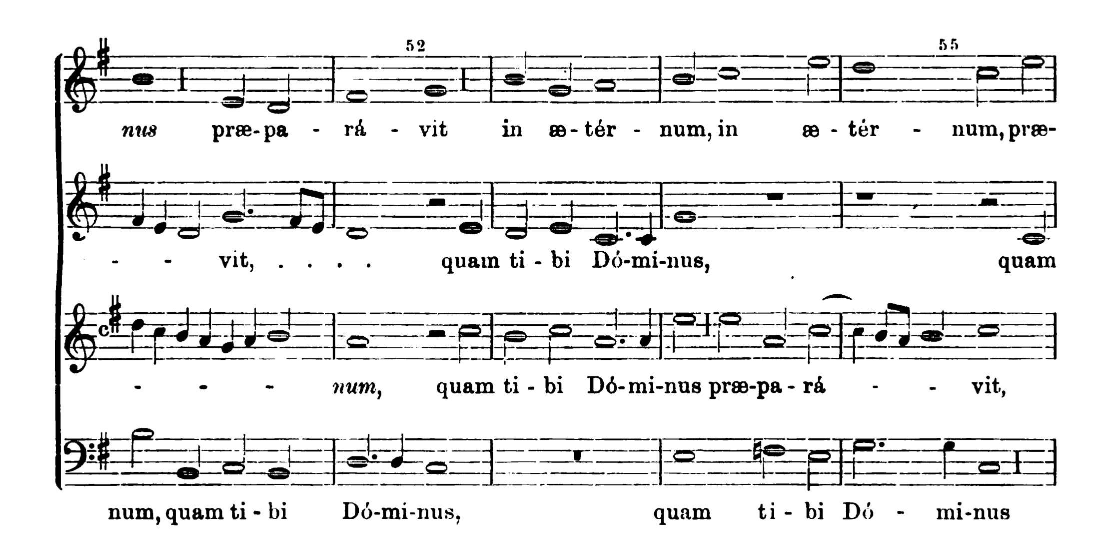
- - sti, ác - ci - pe co - ró - -

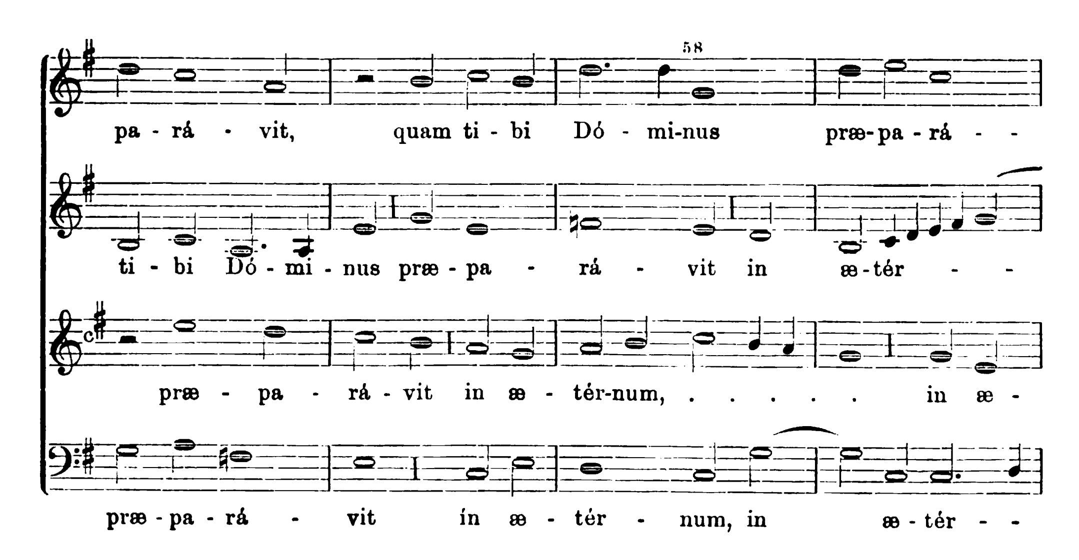

36
- ci - pe co - ró - - - - - - - - - - - -
nam, ác - - - ci - pe co - ró - - - - nam,
pe co - ró - - - - - - nam, ác - - - ci - pe co - ró -
- - nam, ác - - - ci - pe co - ró - -

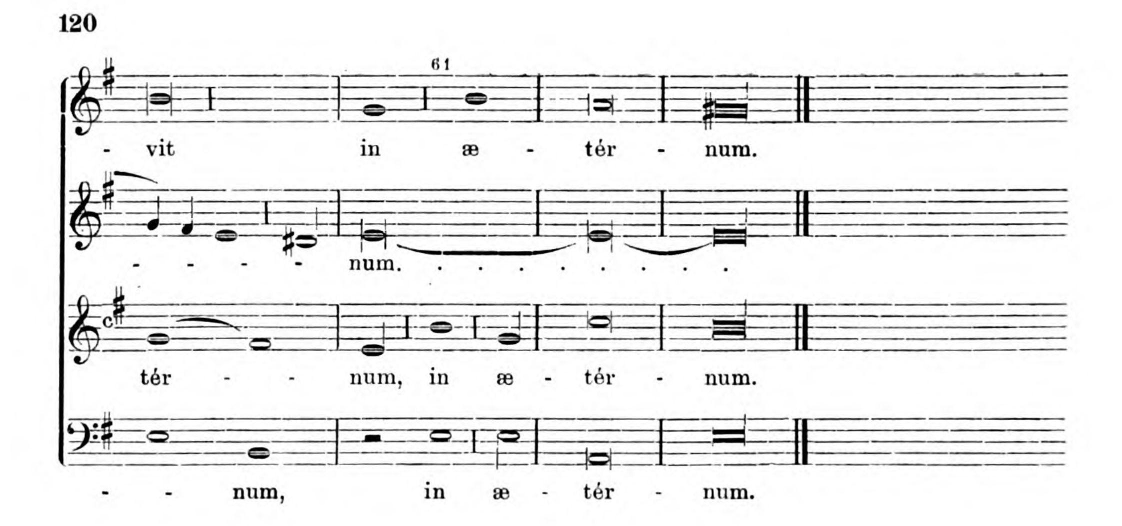

38
40
- - - - - nam, quam ti - bi Dó - mi-
co - ró - - - - - - nam, quam ti - bi Dó-mi -
- - - - - - - - - - - nam,
- - nam, quam ti - bi Dó - mi-nus præ-pa-rá -


42
45
nus præ-pa - rá - - vit in æ - tér - - - num,
nus præ - pa - rá - vit, quam ti - bi Dó - mi-nus præ - pa - rá - - -
quam ti - bi Dó - mi-nus præ-pa-rá - vit in æ - tér - num. quam
vit in æ - tér - num, quam ti - bi Dó - mi-nus, quam

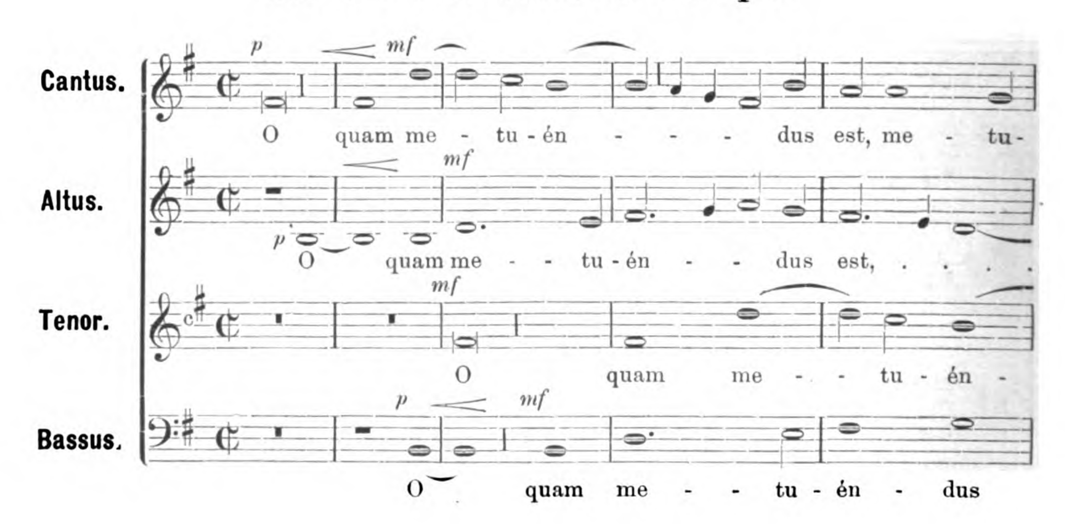

48
50
quam ti - bi Dó - mi-nus, ... quam ti - bi Dó - mi-
vit, quam ti - bi Dó - mi-nus præ - pa - rá -
ti - bi Dó - mi - nus præ - pa - - rá - vit in æ - tér - -
ti - bi Dó - mi - nus præ-pa - rá - vit in æ - tér -

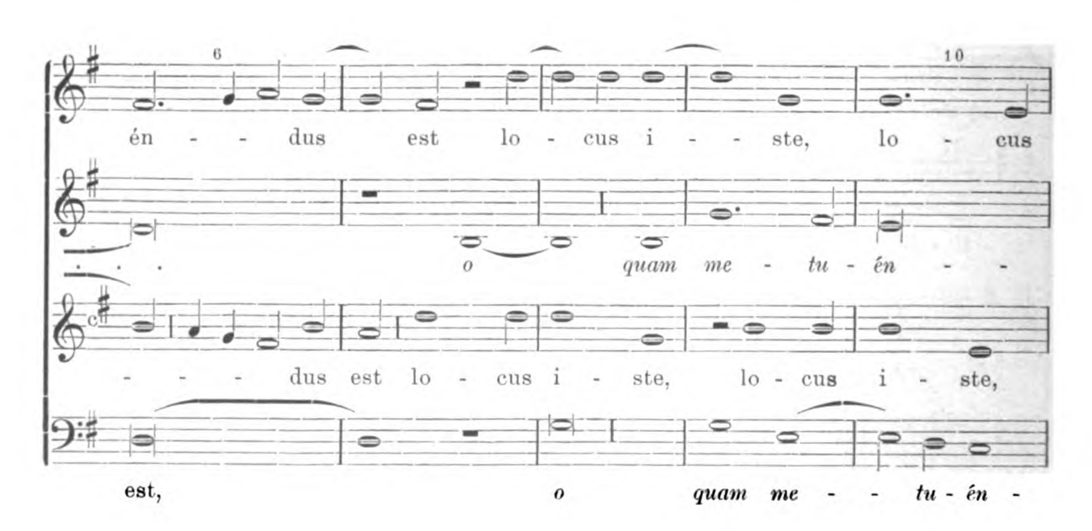

52
55
nus præ-pa - rá - vit in æ - tér - num, in æ - tér - num, præ-
- - vit, ... quam ti - bi Dó-mi-nus, quam
- - - num, quam ti - bi Dó-mi-nus præ-pa - rá - - vit,
num, quam ti - bi Dó-mi-nus, quam ti - bi Dó - mi-nus


58
pa - rá - vit, quam ti - bi Dó - mi-nus præ-pa - rá - -
ti - bi Dó - mi - nus præ - pa - rá - vit in æ-tér - -
præ - pa - rá - vit in æ - tér-num, ... in æ -
præ - pa - rá - vit ín æ - tér - num, in æ - tér - -



27. In Dedicatione Templi.





mf 12 f 15

i - ste, o quam me - - tu - én - - dus

dus est lo - cus i - ste, f o quam me - tu - én - dus est lo - -

mf f

o quam me - tu - én - dus est . . .

mf

dus est lo - cus i - - - - ste,

mf 18 f

est, me - tu - én - dus est, me - tu - én - dus est lo -

- cus i - ste, o f quam me - tu - én -

mf f

lo - cus i - ste, me - tu - én - dus est . .

mf f

o quam me - - tu - én - - - - dus est

22 f 27

- cus i - - ste, . . . lo - cus i - ste, *lo* -

dus est . . . lo - cus i - ste, ... lo - cus
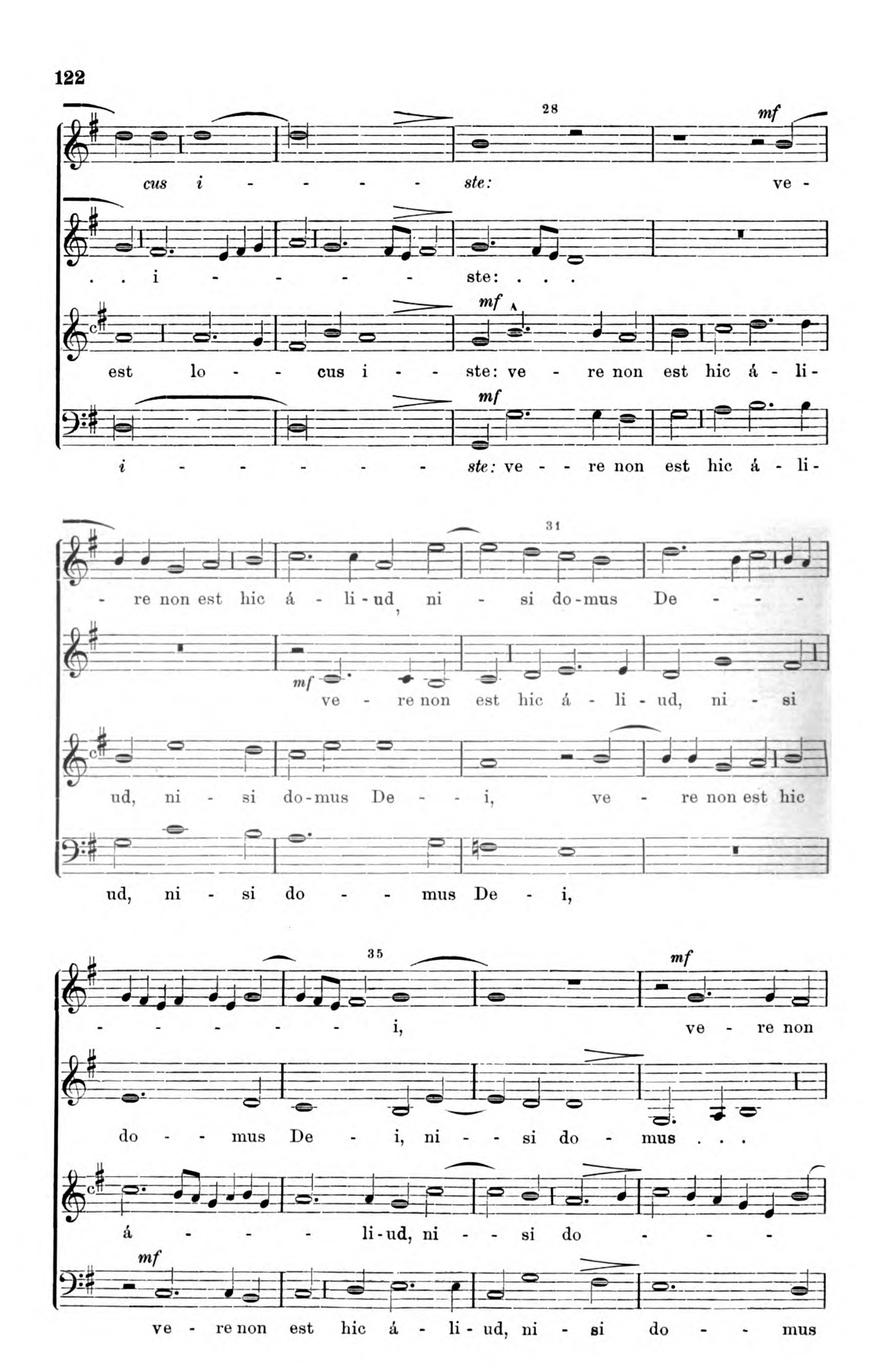
mf f

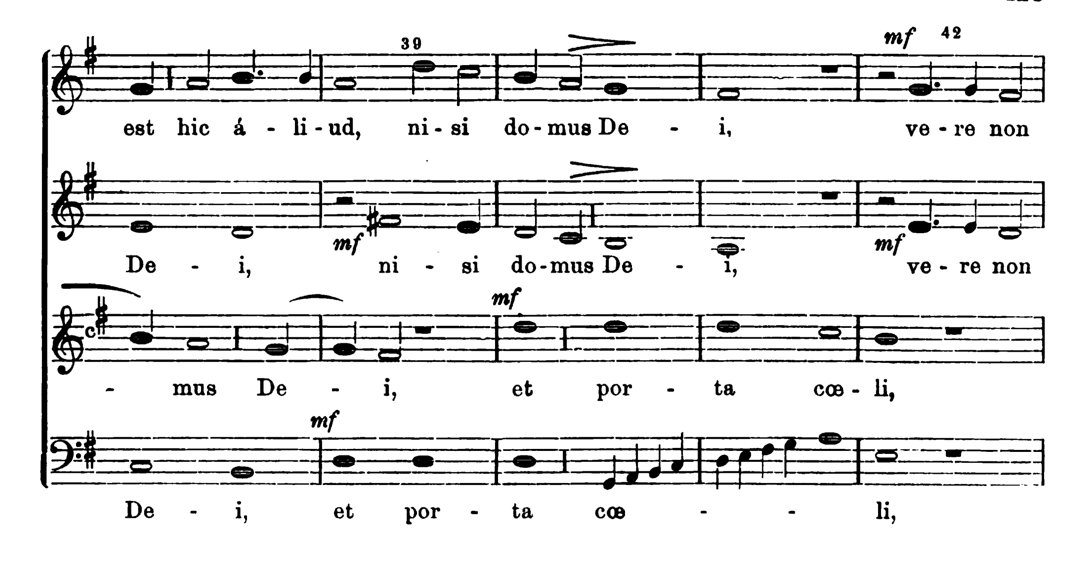
. . o quam me - tu - én - - dus

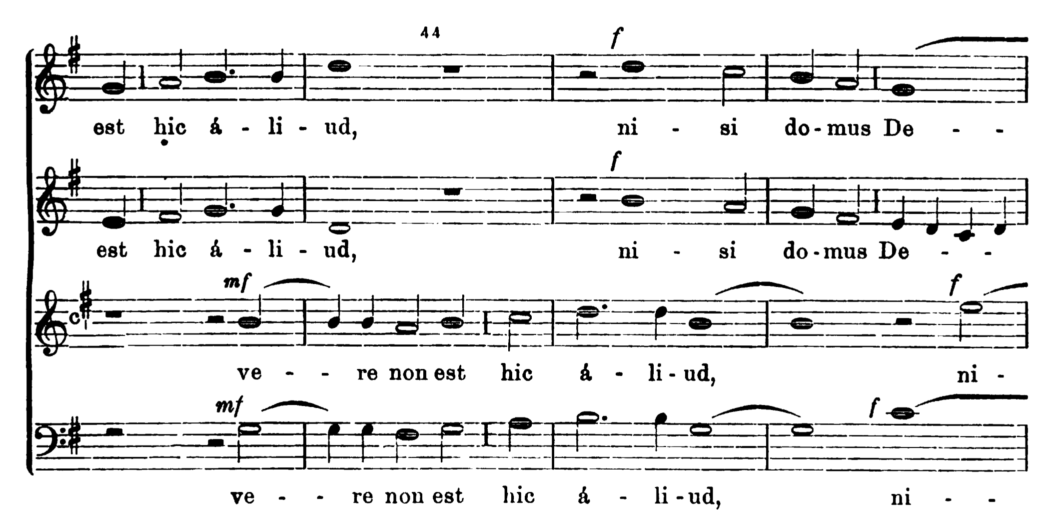
f

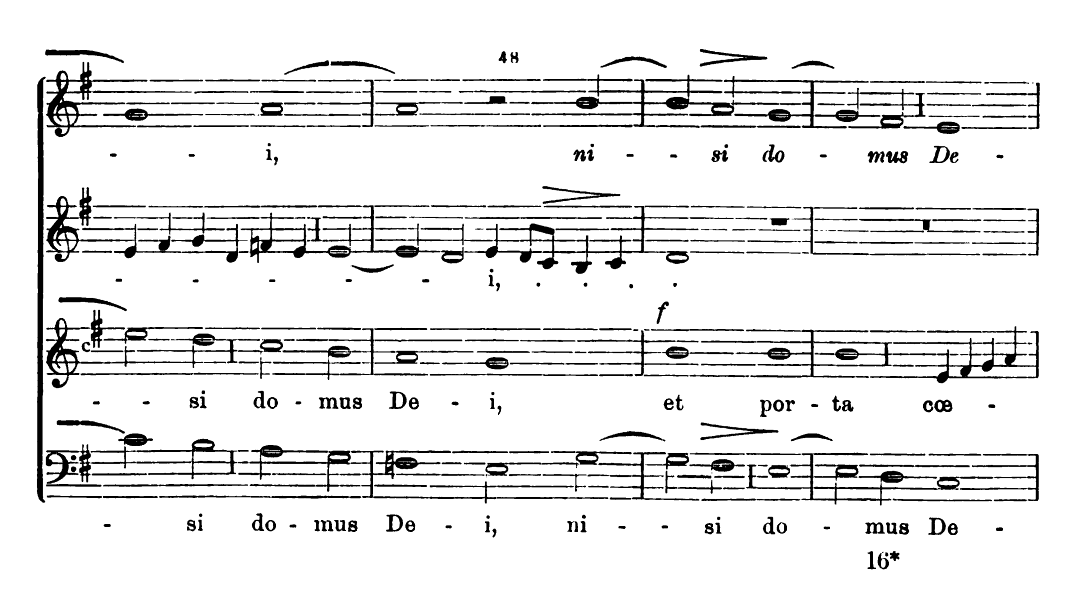
lo - cus i - ste, *lo* - - - *cus*
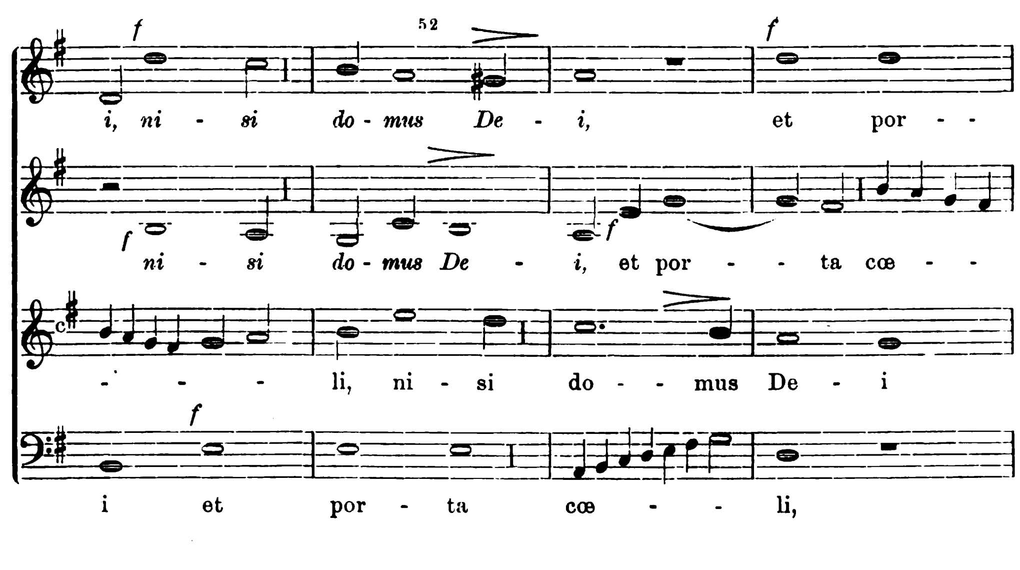


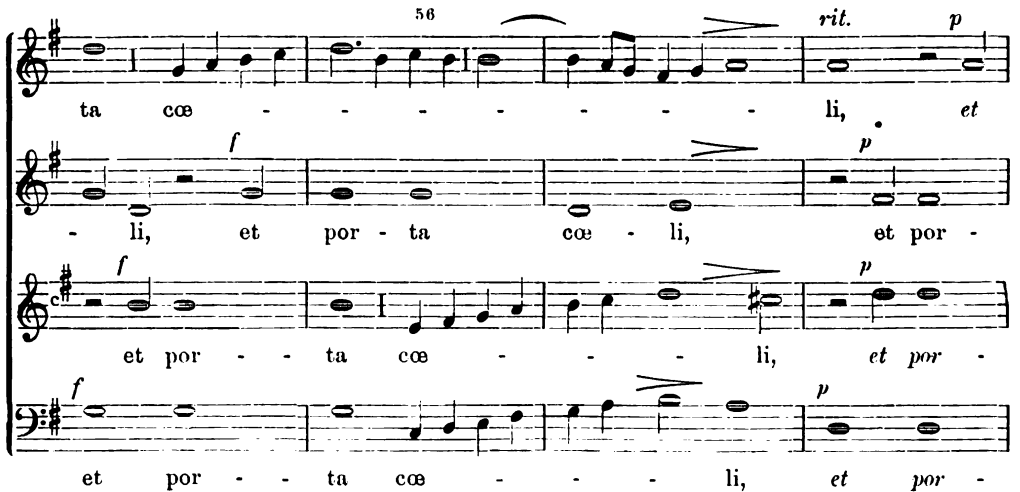

28
mf
cus i - - - - - ste: ve -
. . i - - - - - ste: . . .
mf
est lo - - cus i - - ste: ve - re non est hic á - li-
mf
i - - - - - - - ste: ve - - re non est hic á - li-
31
- re non est hic á - li - ud, ni - si do-mus De - - - -
mf
ve - re non est hic á - li - ud, ni - si
ud, ni - si do-mus De - - i, ve - re non est hic
ud, ni - si do - - mus De - i,
35
mf
- - - - - - - i, ve - re non
do - - mus De - i, ni - - si do - mus . . .
á - - - li-ud, ni - - si do - - -
mf
ve - re non est hic á - li - ud, ni - si do - - mus

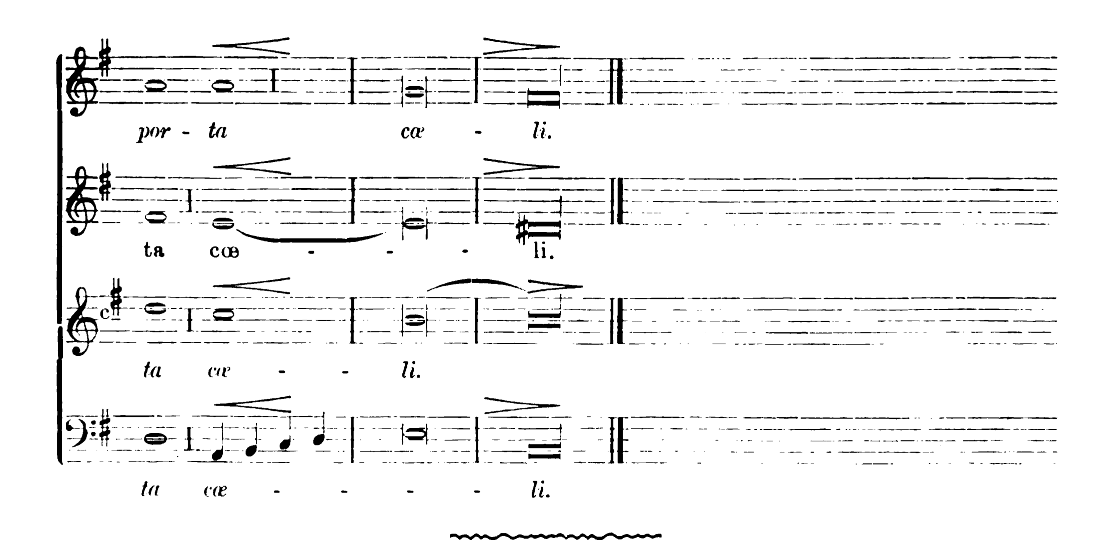

est hic á - li - ud, ni - si do - mus De - i, ve - re non
De - i, ni - si do - mus De - i, ve - re non
- mus De - i, et por - ta cœ - li,
De - i, et por - ta cœ - - li,


est hic á - li - ud, ni - si do - mus De - -
est hic á - li - ud, ni - si do - mus De - -
ve - - re non est hic á - li - ud, ni -
ve - - re non est hic á - li - ud, ni - -


- - i, ni - - si do - mus De -
- - - - - - i, ...
- - si do - mus De - i, et por - ta cœ -
- si do - mus De - i, ni - - si do - mus De -
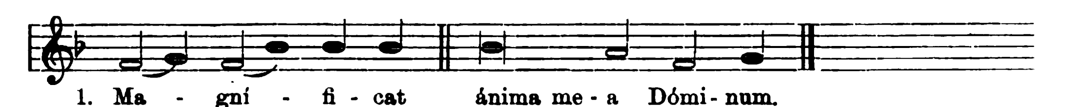

i, ni - si do - mus De - i, et por - -
ni - si do - mus De - i, et por - - ta cœ - -
- - - li, ni - si do - - mus De - i
i et por - ta cœ - - li,

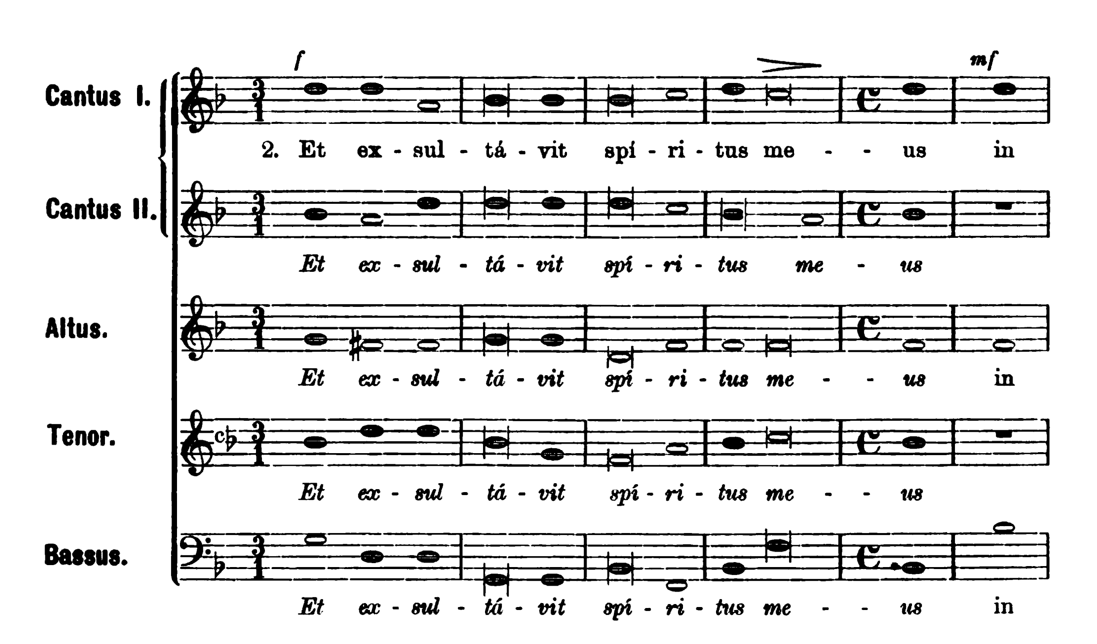

ta cœ - - - - - - - - li, et
- li, et por - ta cœ - li, et por -
et por - - ta cœ - - - li, et por -
et por - - ta cœ - - - - li, et por -
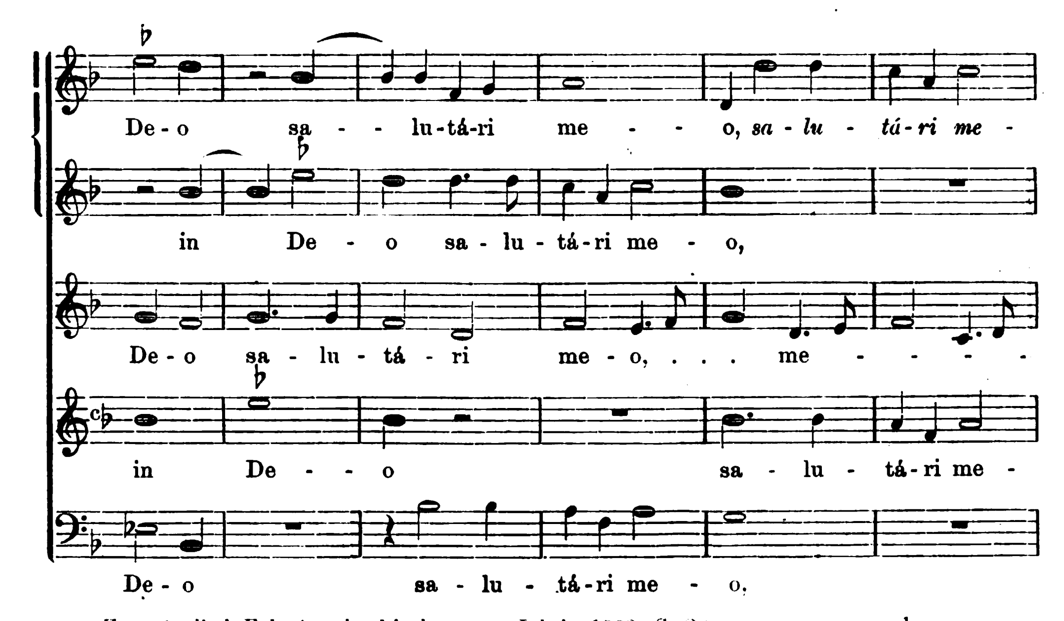

por - ta cœ - li.
ta cœ - - - li.
ta cœ - - li.
ta cœ - - - - - li.
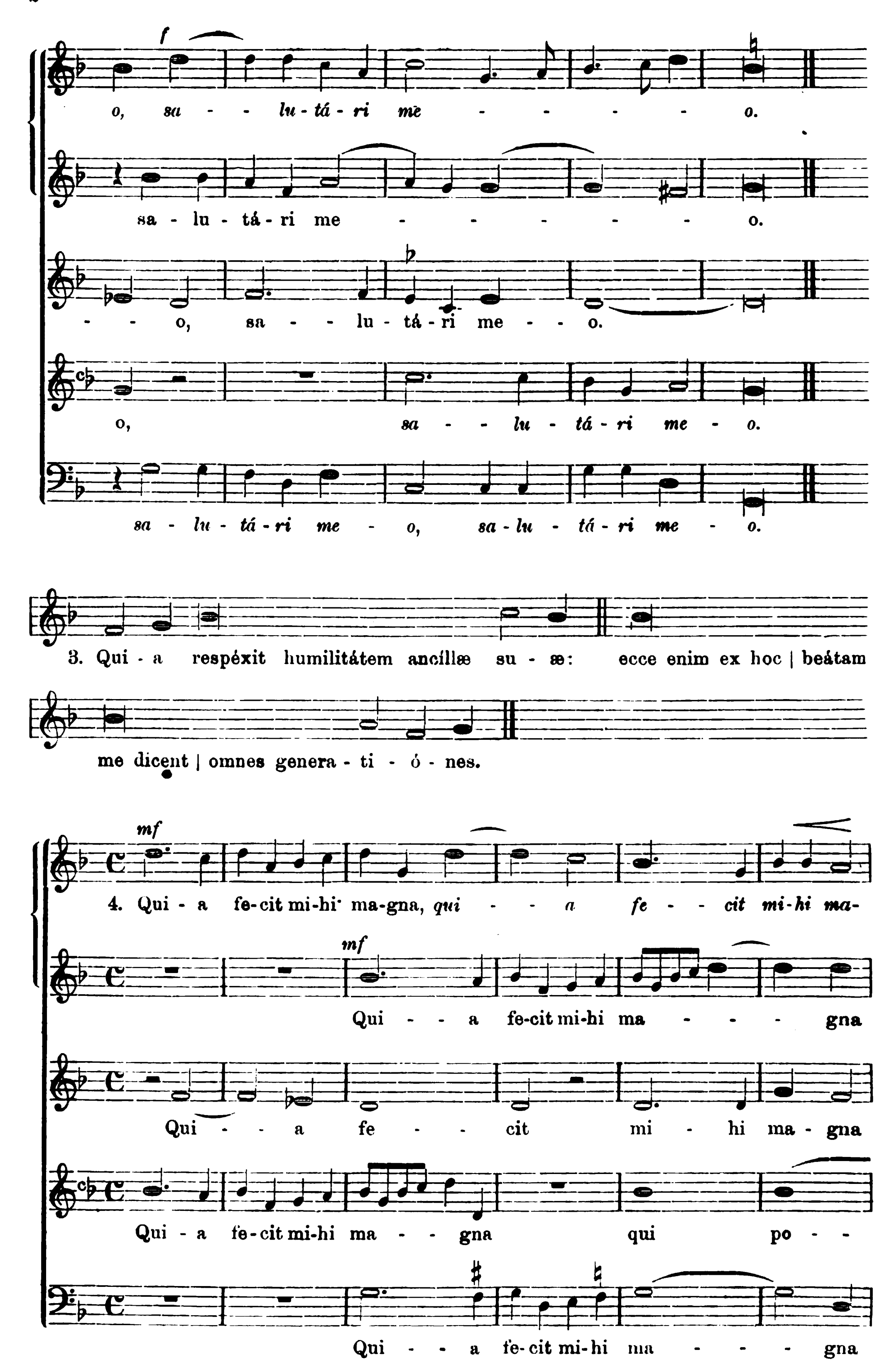
Zwei Kompositionen von Felice Anerio.

Magnificat V vocum.
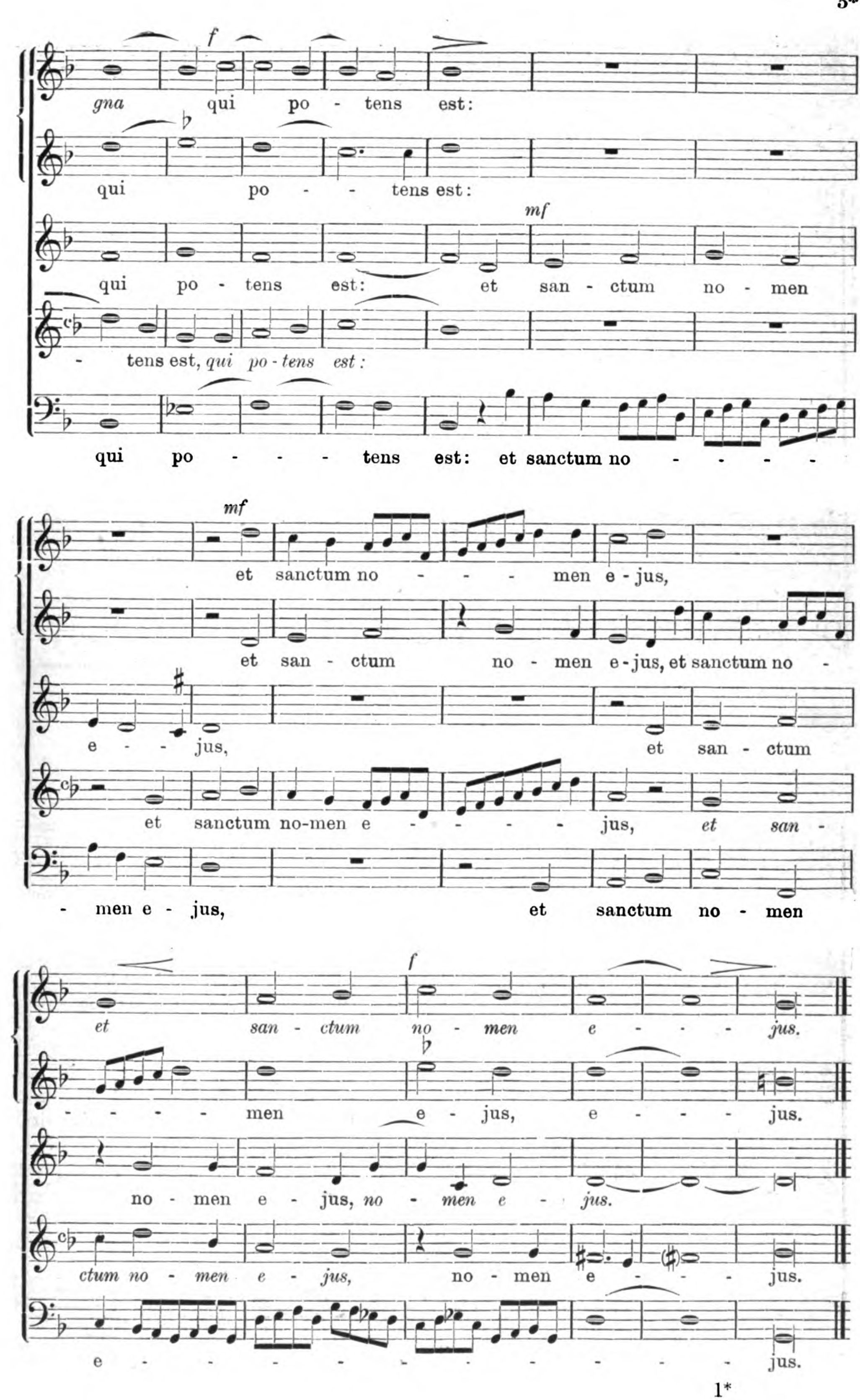


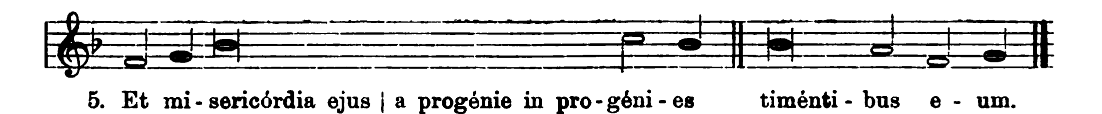






f
o, sa - - lu - tá - ri me - - - - - o.
sa - lu - tá - ri me - - - - - - - o.
- - o, sa - - lu - tá - ri me - - - o.
o, sa - - lu - tá - ri me - - o.
sa - lu - tá - ri me - o, sa - lu - tá - ri me - o.
3. Qui - a respéxit humilitátem ancíllæ su - æ: ecce enim ex hoc | beátam
me dicent | omnes genera - ti - ó - nes.
mf
4. Qui - a fe-cit mi-hi ma-gna, qui - - a fe - - cit mi-hi ma-
mf
Qui - - a fe-cit mi-hi ma - - - - gna
Qui - - a fe - - - cit mi - hi ma - gna
Qui - a fe-cit mi-hi ma - - gna qui po - -
Qui - - a fe-cit mi-hi ma - - - - gna


gna qui po - tens est:
qui po - - tens est:
qui po - tens est: et san - ctum no - men
- tens est, qui po - tens est:
qui po - - - - tens est: et sanctum no - - - -
et sanctum no - - - - men e - jus,
et san - ctum no - men e - jus, et sanctum no -
e - - jus, et san - ctum
et sanctum no-men e - - - - - jus, et san -
- men e - jus, et sanctum no - men
et san - ctum no - men e - - - jus.
- - - - men e - jus, e - - - jus.
no - men e - jus, no - men e - jus.
ctum no - men e - jus, no - men e - - - jus.
e - - - - - - - - - - - jus.



6. Fecit poténtiam:
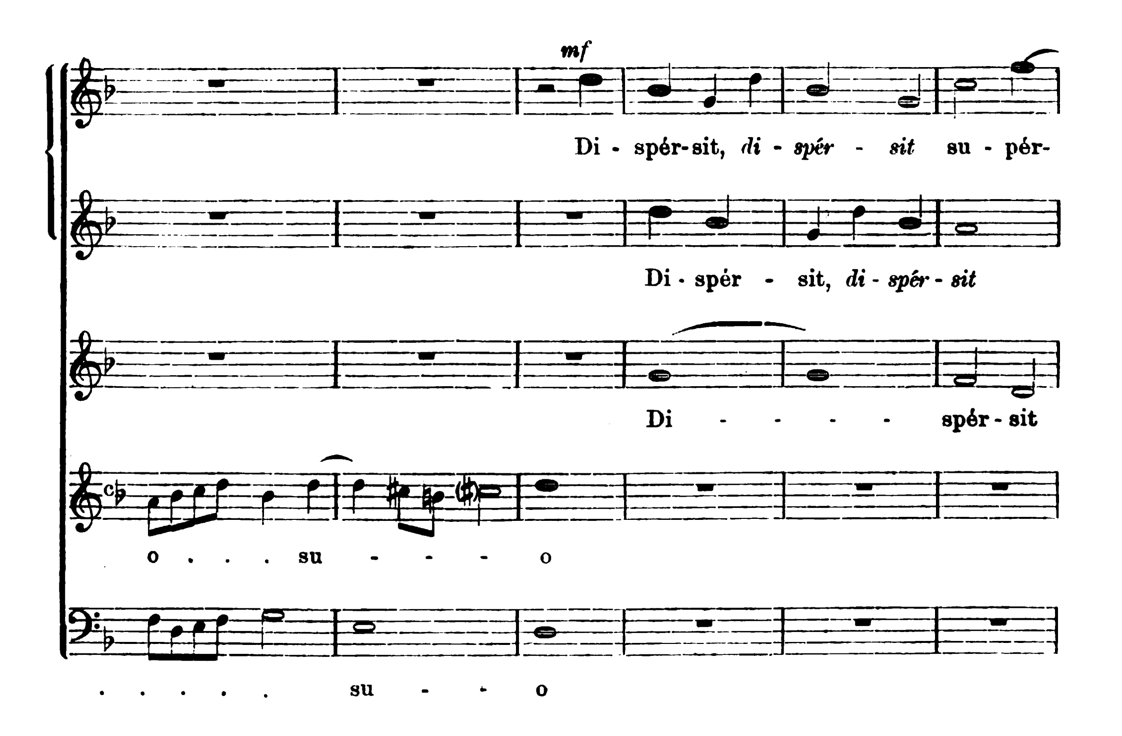
Fecit poténtiam:
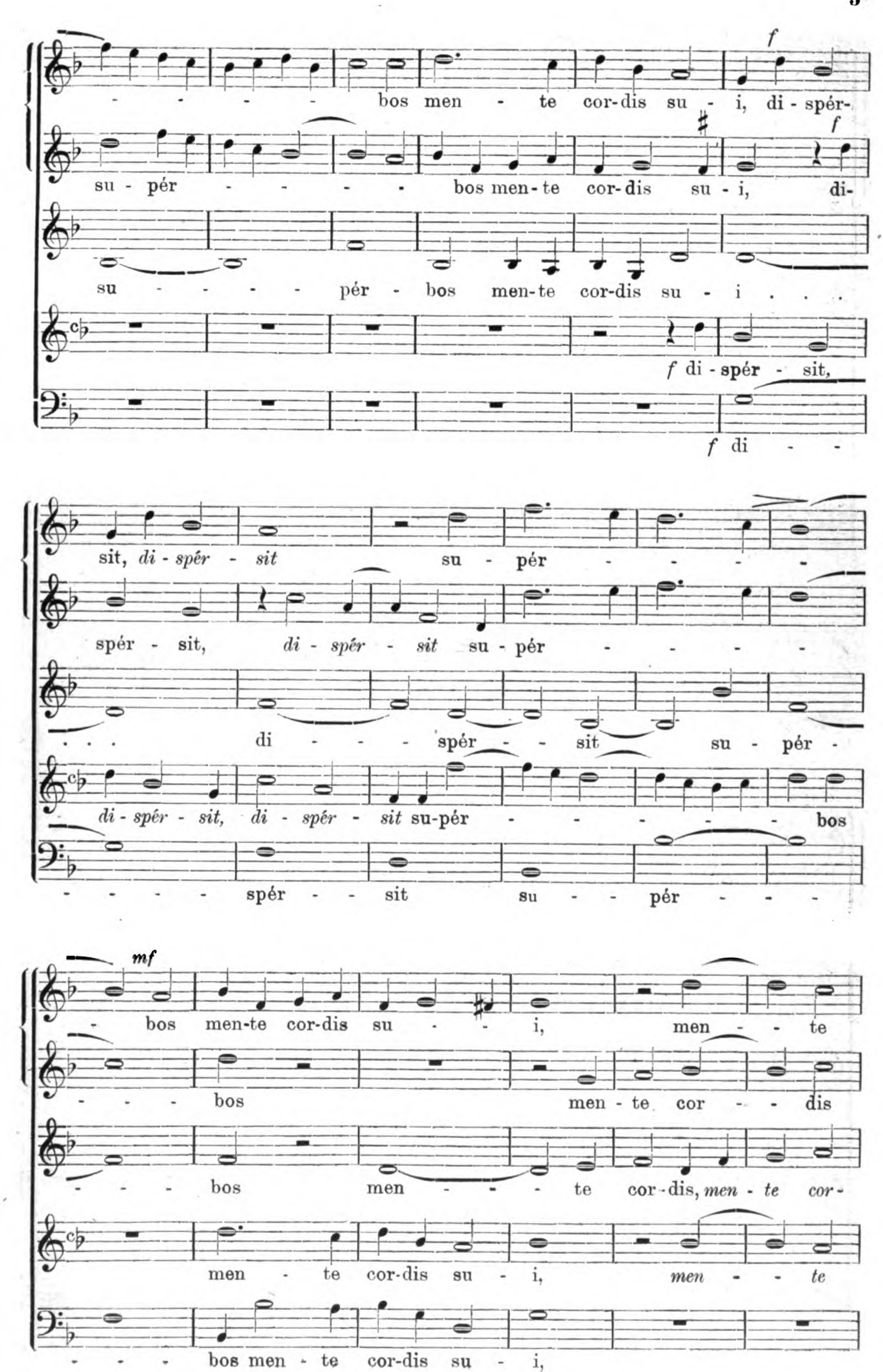
Fecit poténtiam:

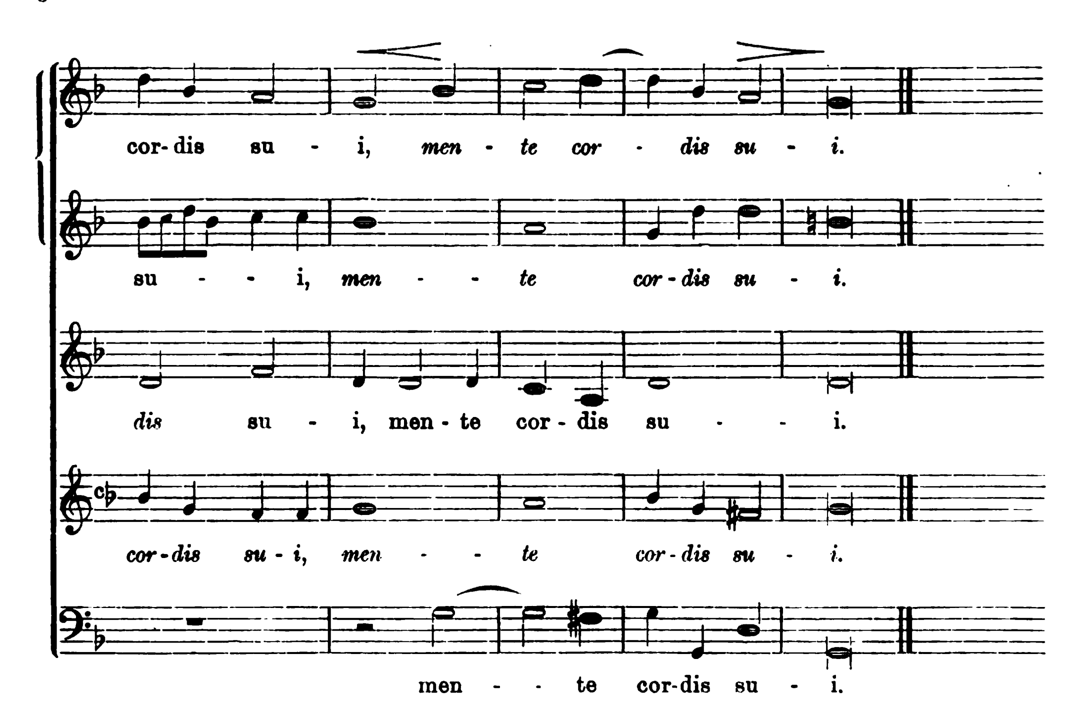
Fe - cit po - tén - ti - am in brá - - chi-
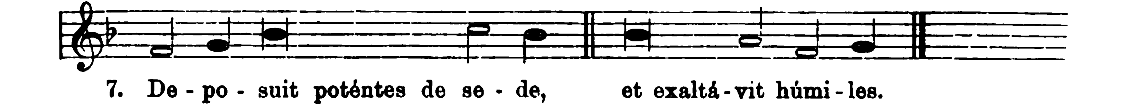
mf

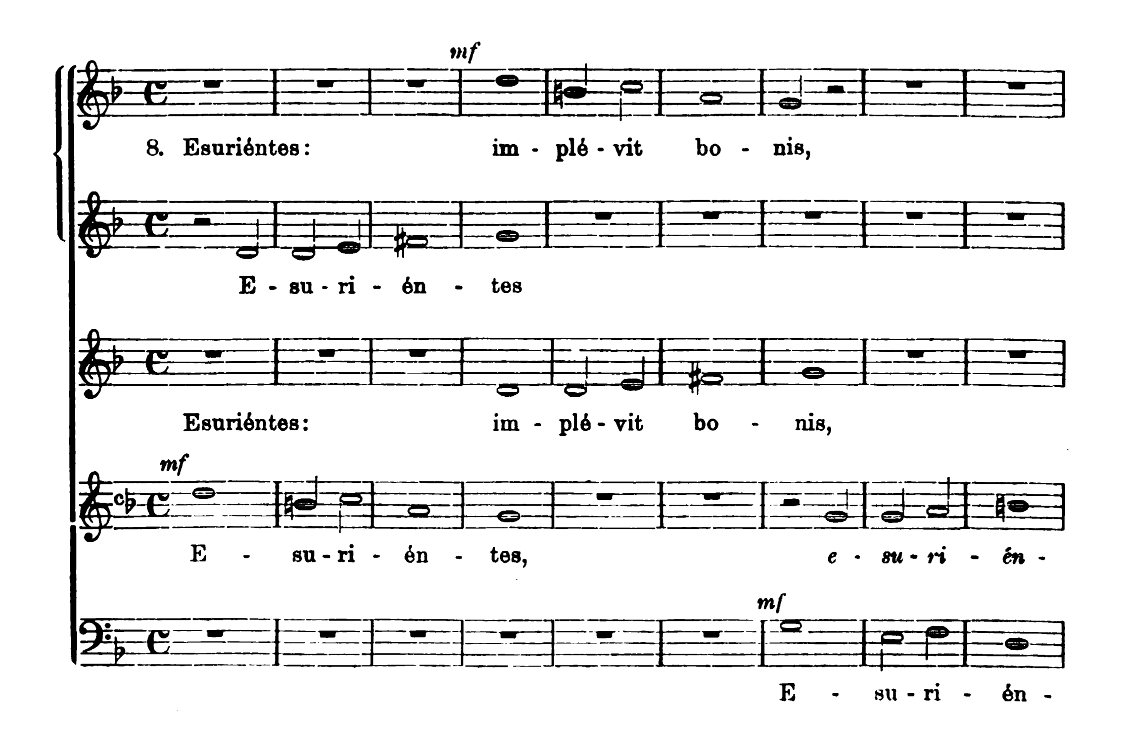
Fe - cit po - tén - ti - am in brá - - chi - o . . . .
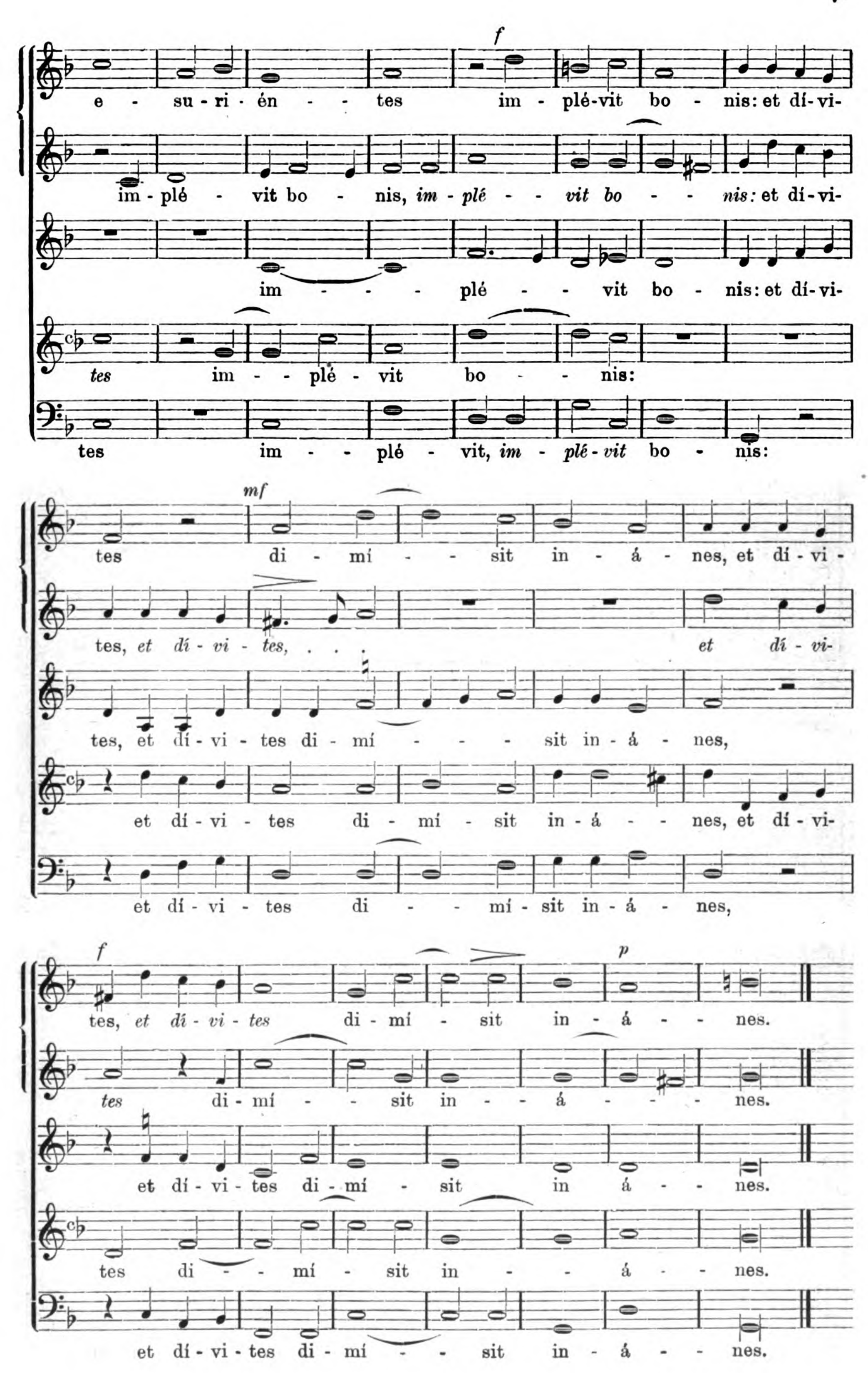



f
- - - - - bos men - te cor-dis su - i, di - spér-
f
su - pér - - - - - bos men - te cor - dis su - i, di-
su - - - - pér - bos men - te cor - dis su - i . . .
f di - spér - sit,
f di - -
sit, di - spér - sit su - pér - - - - -
spér - sit, di - spér - sit su - pér - - - - -
. . . di - - - spér - - sit su - pér -
di - spér - sit, di - spér - sit su - pér - - - - - - bos
- - - - - spér - - sit su - - pér - - -
mf
- bos men-te cor-dis su - - i, men - - te
- - - bos men - te cor - - dis
- - - bos men - - - te cor - dis, mente cor-
men - te cor-dis su - i, men - - te
- - - bos men - te cor-dis su - i,

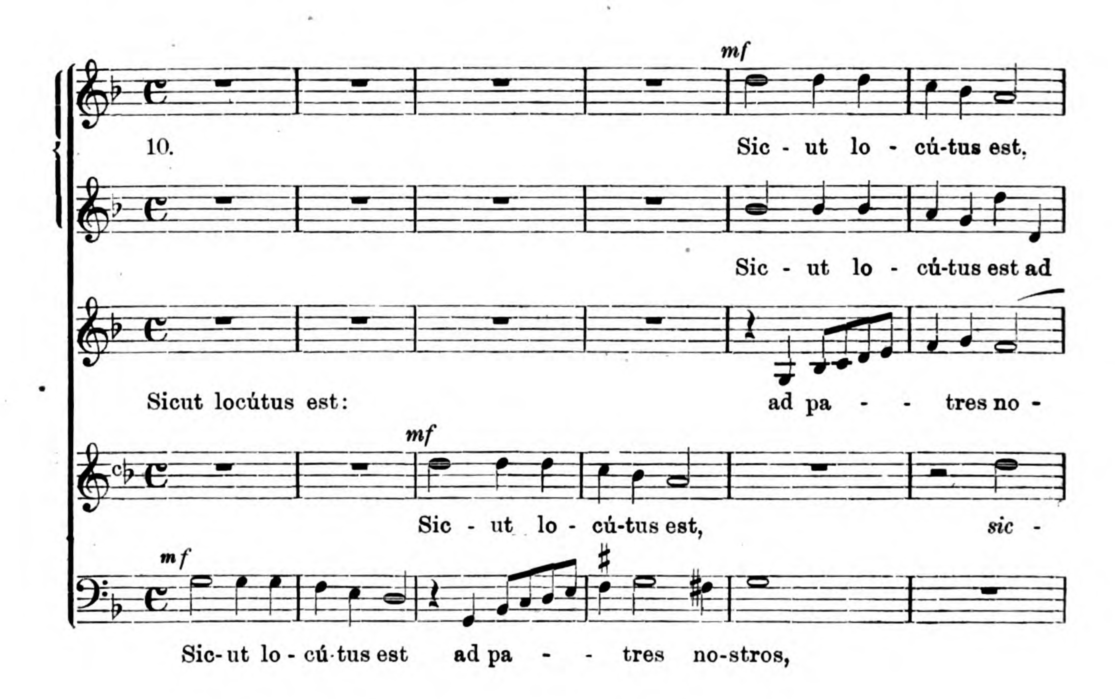

cor-dis su - i, men - te cor - dis su - i.
su - - i, men - - te cor-dis su - i.
dis su - i, men-te cor-dis su - - - i.
cor-dis su-i, men - - te cor-dis su - i.
men - - te cor-dis su - i.
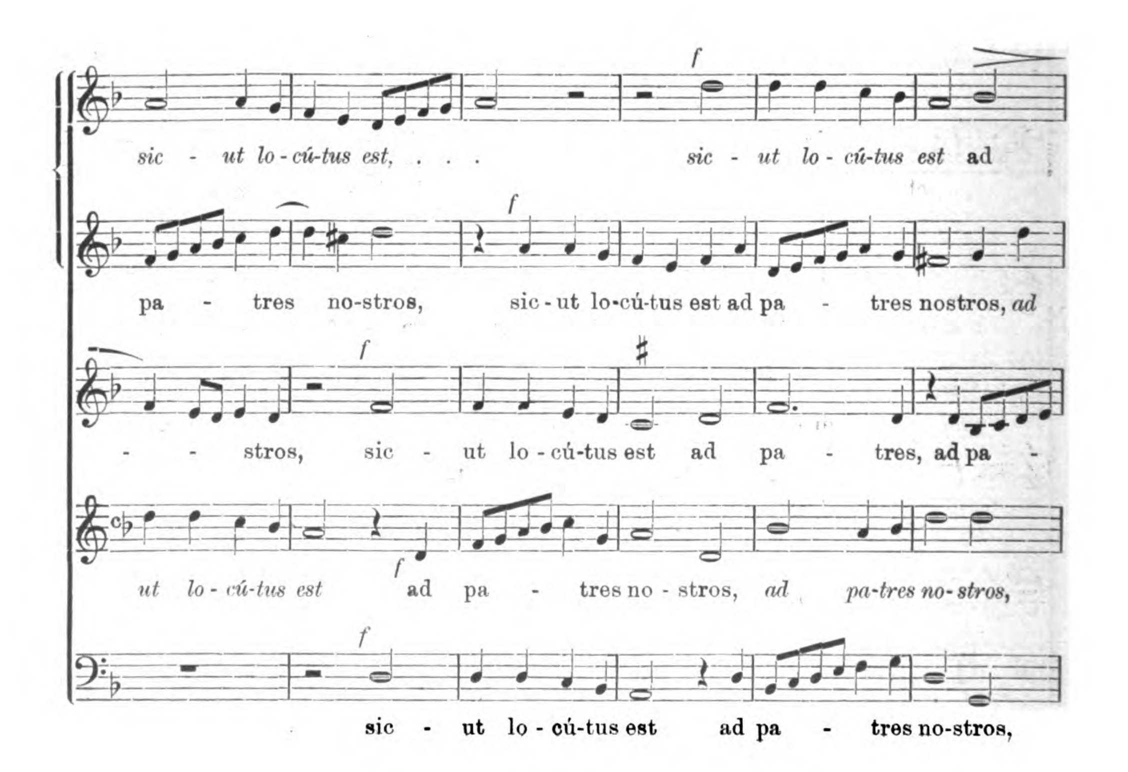

7. De-po-suit poténtes de se-de, et exaltá-vit húmi-les.

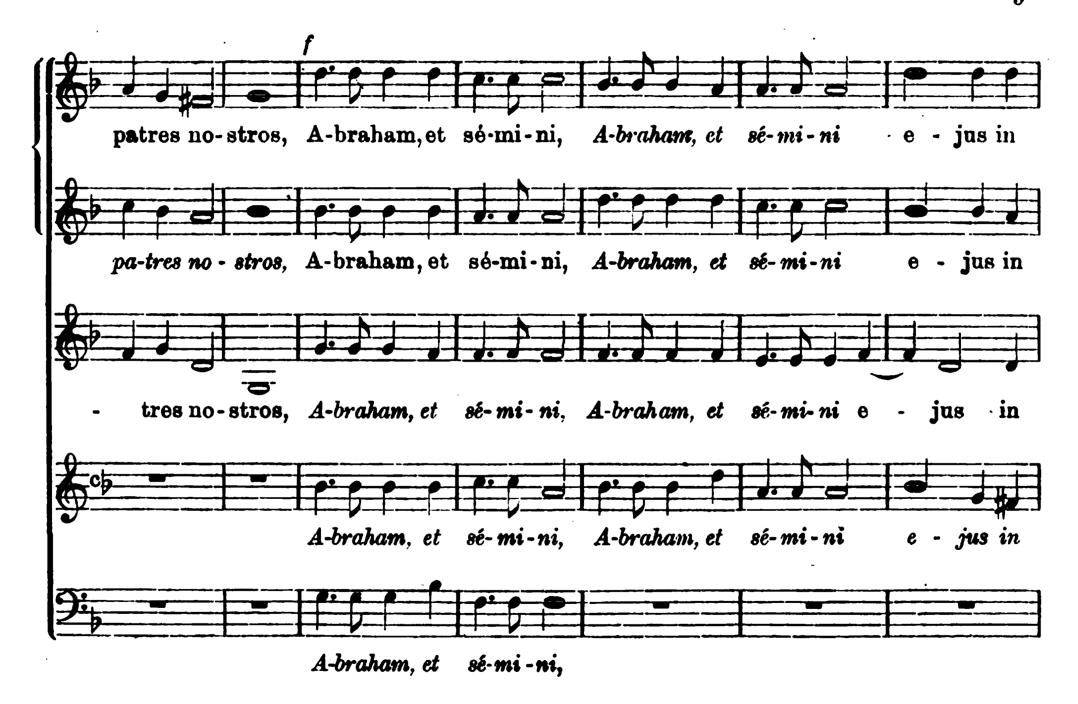

mf
8. Esuriéntes: im - plé - vit bo - nis,
E - su - ri - én - tes
Esuriéntes: im - plé - vit bo - nis,
mf
E - su-ri - én - tes, e - su-ri - én -
mf
E - su-ri - én -
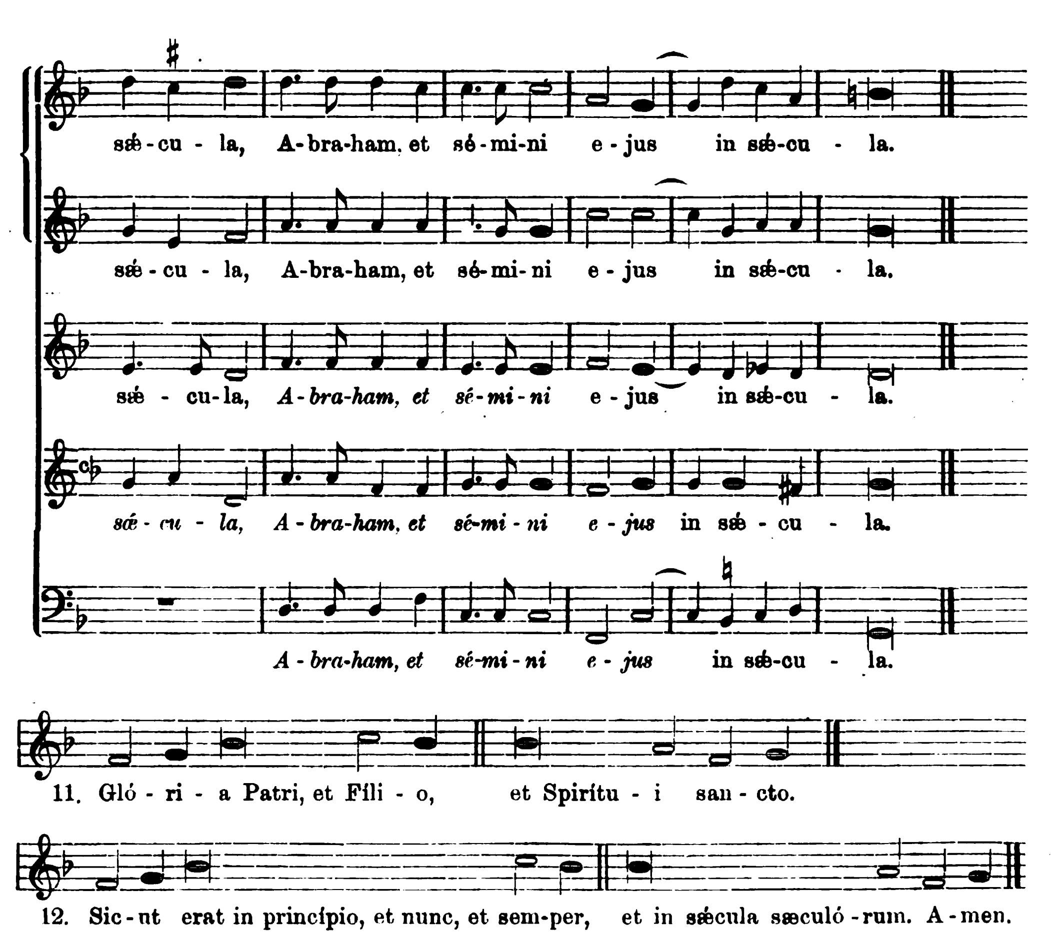

f
e - su - ri - én - - tes im - plé - vit bo - nis: et dí - vi-
im - plé - vit bo - nis, im - plé - - vit bo - - nis: et dí - vi-
im - - - - plé - - vit bo - nis: et dí - vi-
tes im - - plé - vit bo - - nis:
tes im - - plé - vit, im - plé - vit bo - nis:
mf
tes di - mí - - sit in - á - nes, et dí - vi -
tes, et dí - vi - tes, . . . et dí - vi-
tes, et dí - vi - tes di - mí - - - - sit in - á - nes,
et dí - vi - tes di - mí - sit in - á - - nes, et dí - vi-
et dí - vi - tes di - - - mí - sit in - á - nes,
f
p
tes, et dí - vi - tes di - mí - sit in - á - - nes.
tes di - mí - - - sit in - - á - - - nes.
et dí - vi - tes di - mí - sit in á - - nes.
tes di - - mí - sit in - - - á - - nes.
et dí - vi - tes di - mí - - sit in - á - - nes.


9. Sus-cé-pit Israël púerum su-um, recordátus | misericórdi-æ su-æ.


mf
10.
Sic - ut lo - cú-tus est,
Sic - ut lo - cú-tus est ad
Sicut locútus est:
ad pa - - tres no -
mf
Sic - ut lo - cú-tus est,
sic -
mf
Sic-ut lo-cú-tus est ad pa - - tres no-stros,


f
sic - ut lo-cú-tus est, . . . sic - ut lo-cú-tus est ad
f
pa - tres no-stros, sic-ut lo-cú-tus est ad pa - tres nostros, ad
f
- - stros, sic - ut lo-cú-tus est ad pa - tres, ad pa -
f
ut lo-cú-tus est ad pa - tres no-stros, ad pa-tres no-stros,
f
sic - ut lo-cú-tus est ad pa - tres no-stros,
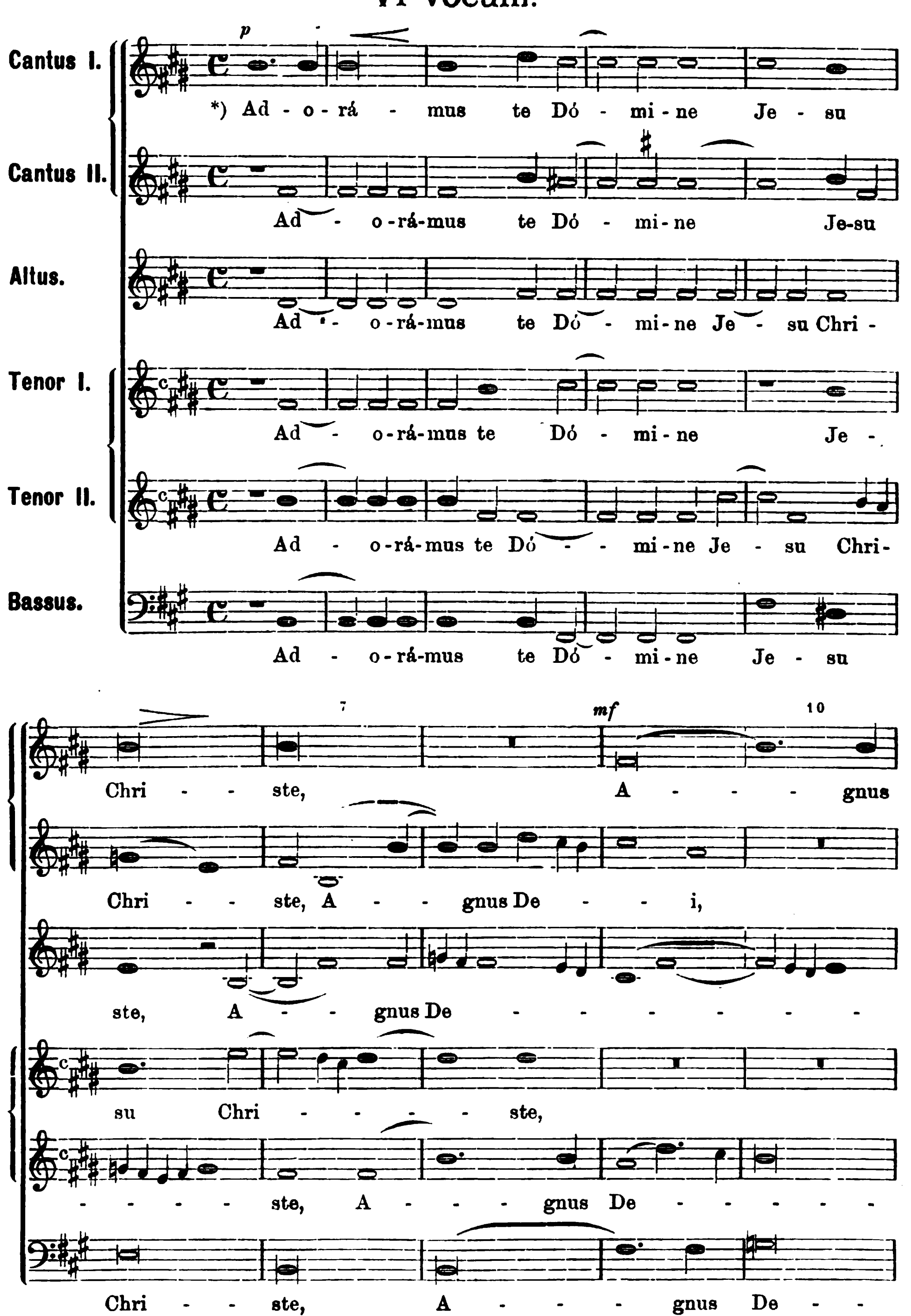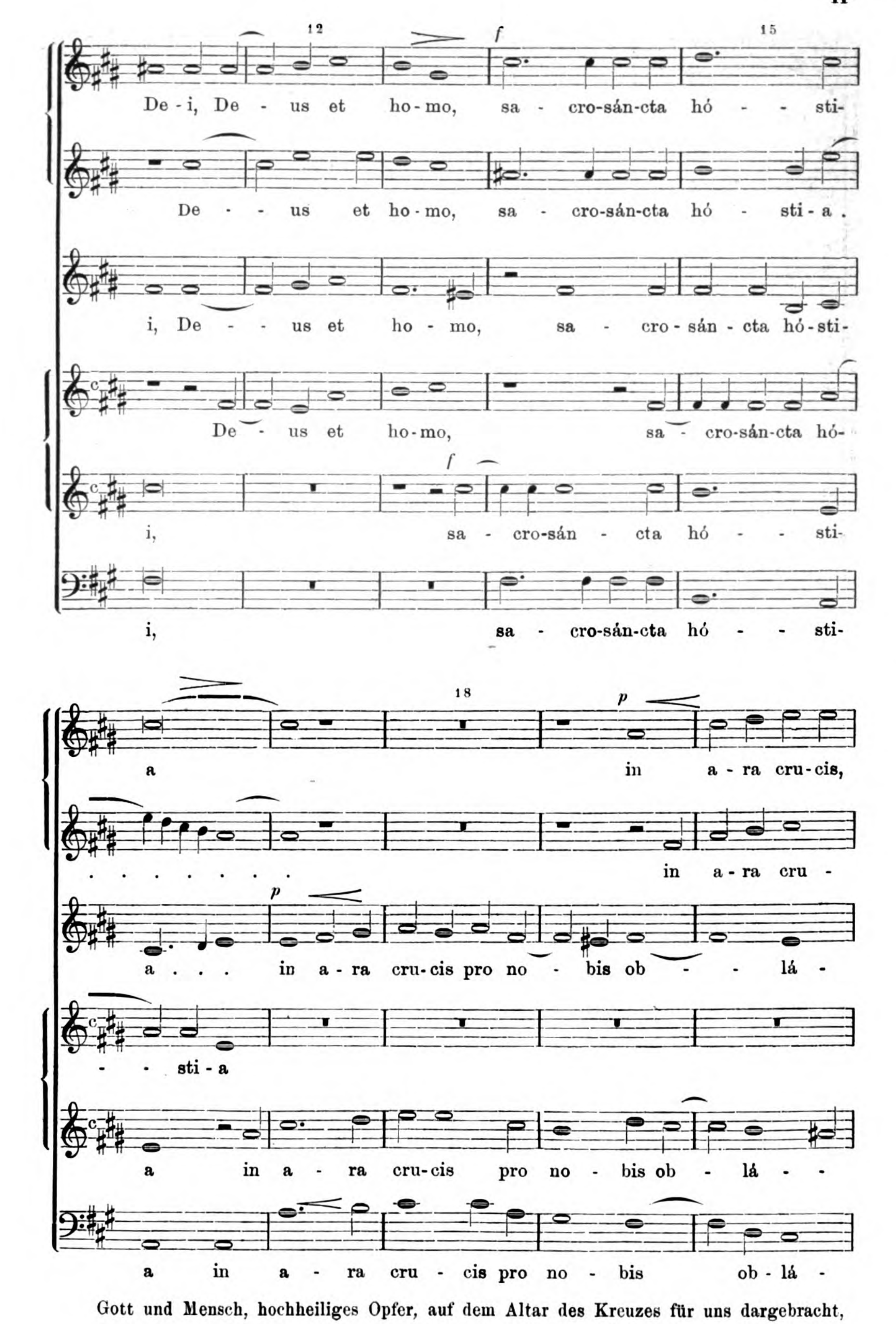




Zum Artikel Fel. Anerio, kirchenmus. Jahrb. 1903, S. 28.

Adoramus te Domine Jesu Christe, Agnus Dei.

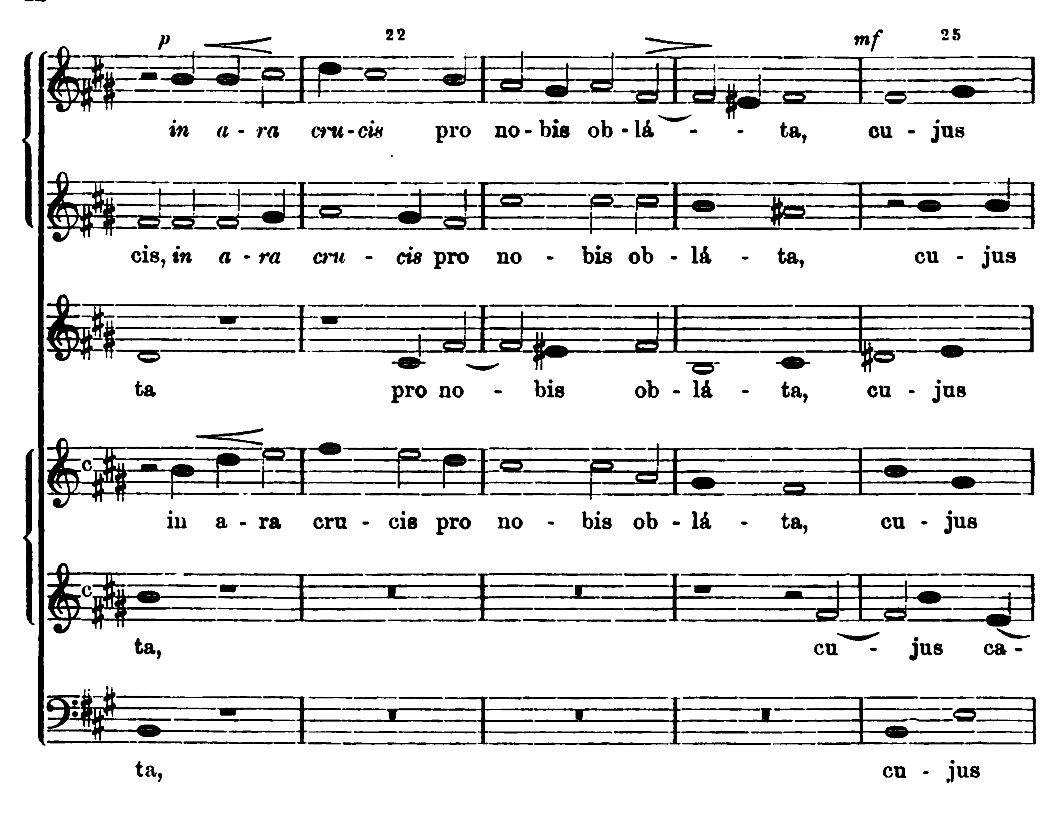
VI vocum.
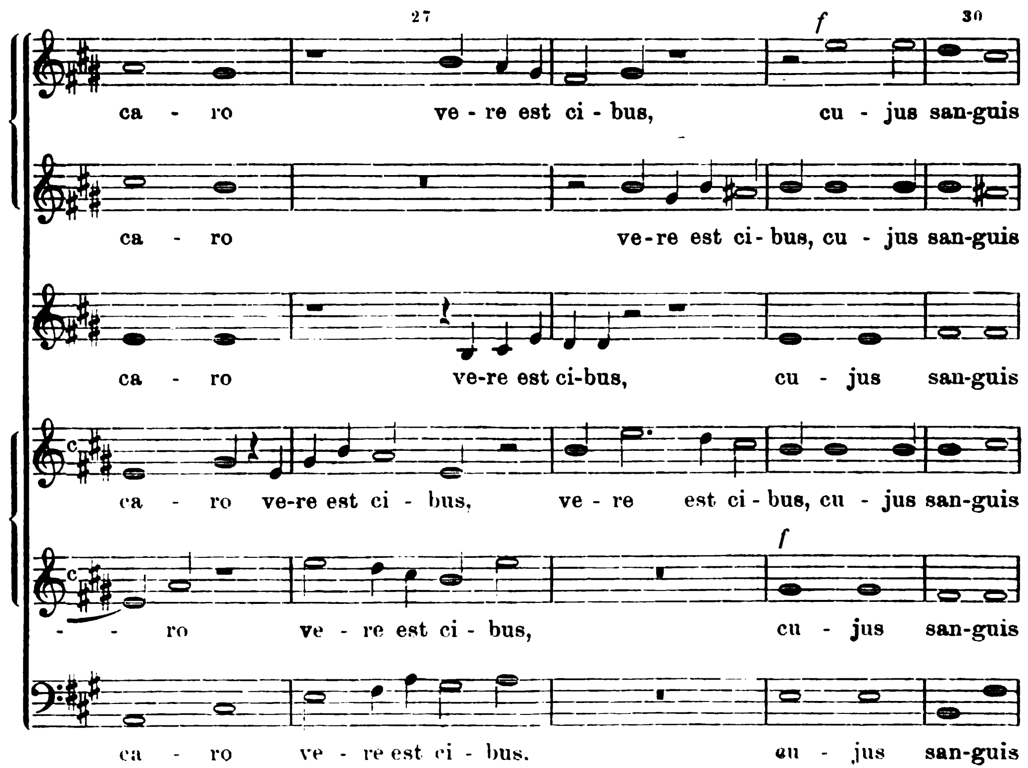


*) Wir beten dich an, Herr Jesus Christus, Lamm Gottes,

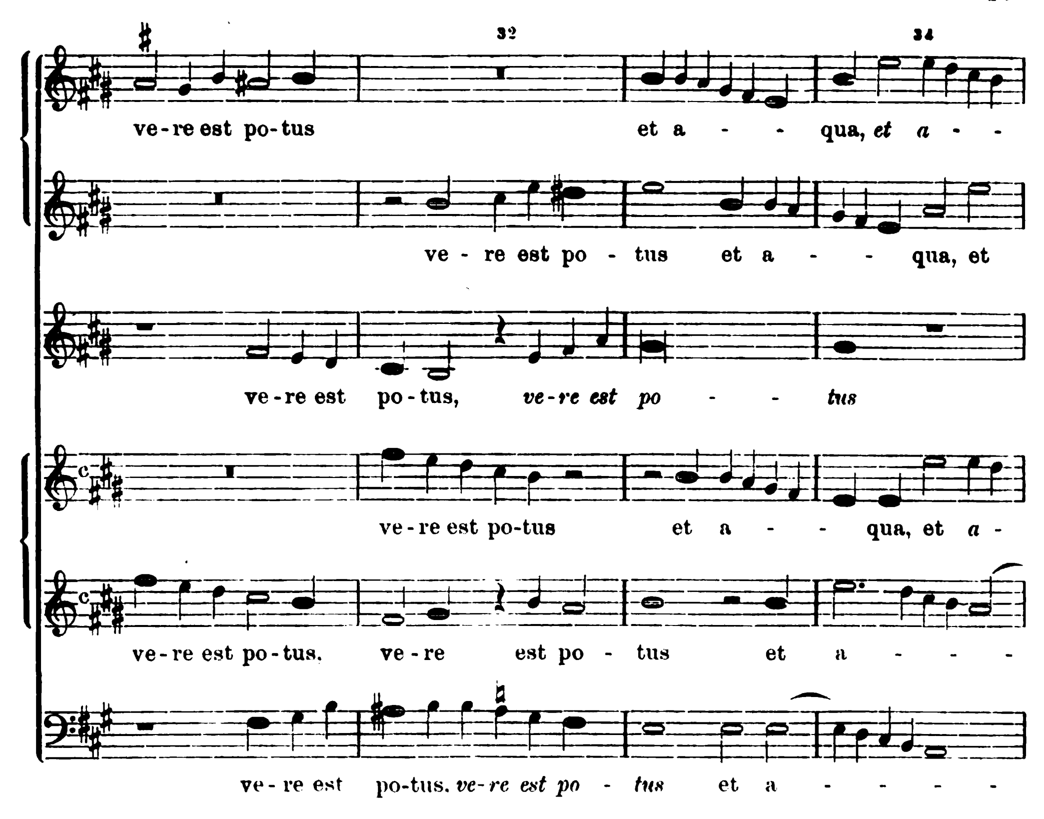


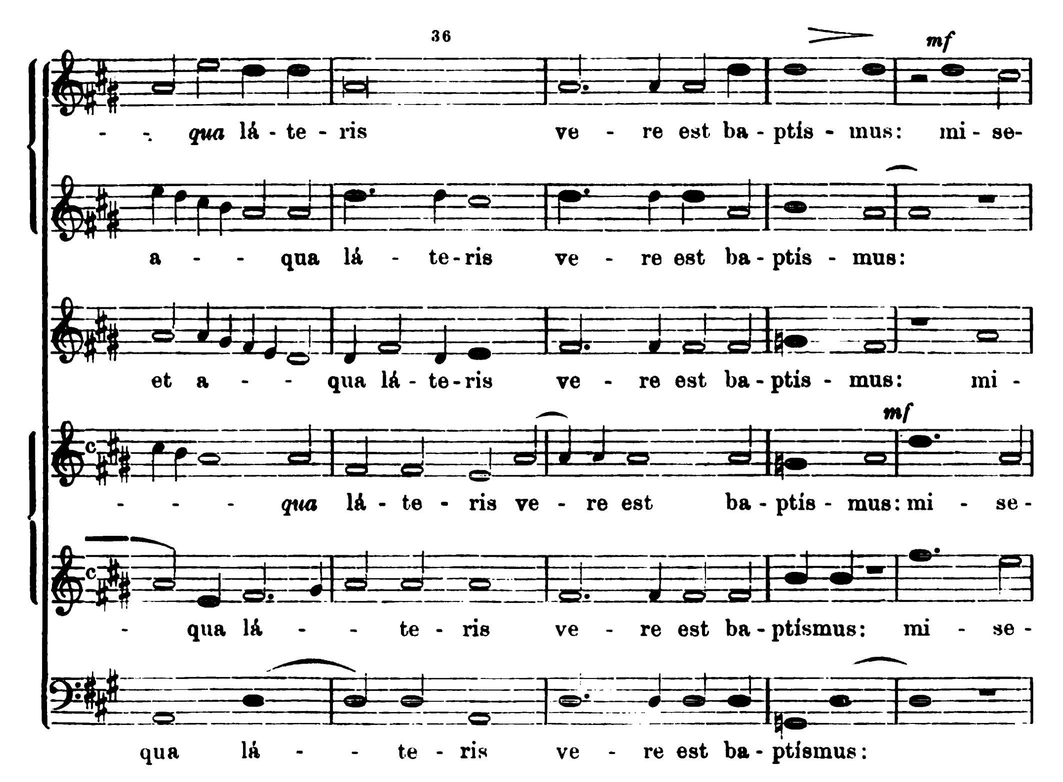
Gott und Mensch, hochheiliges Opfer, auf dem Altar des Kreuzes für uns dargebracht,
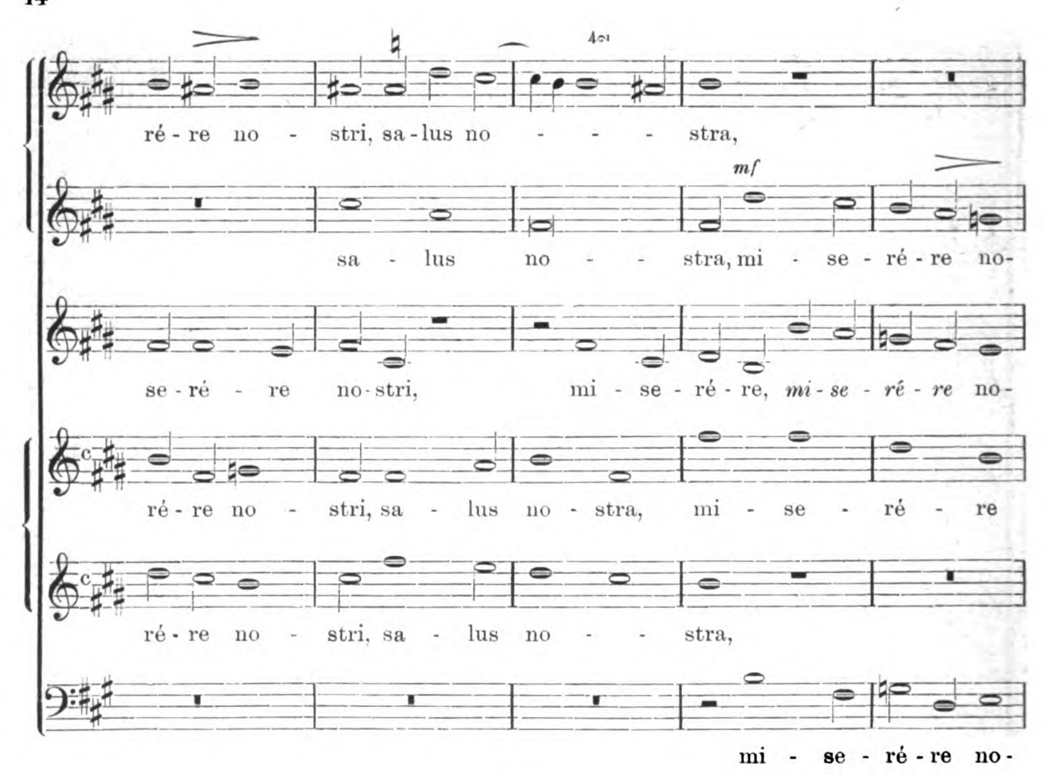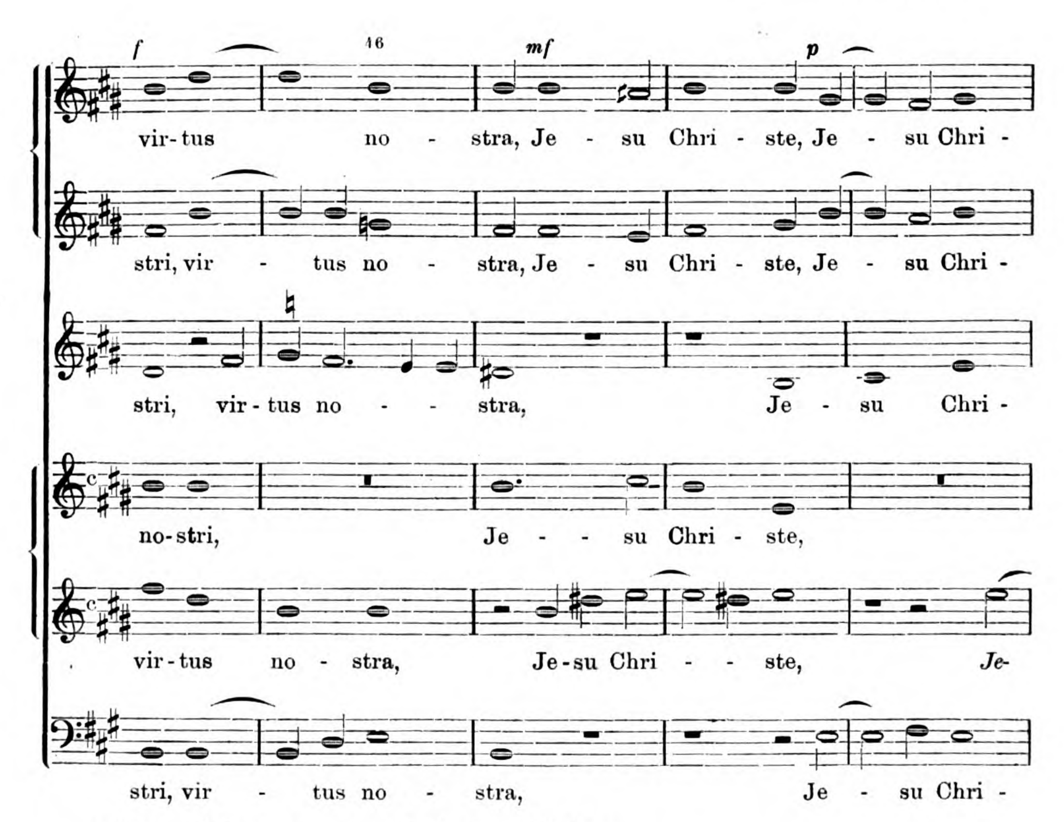




dessen Fleisch wahrhaft Speise, dessen Blut
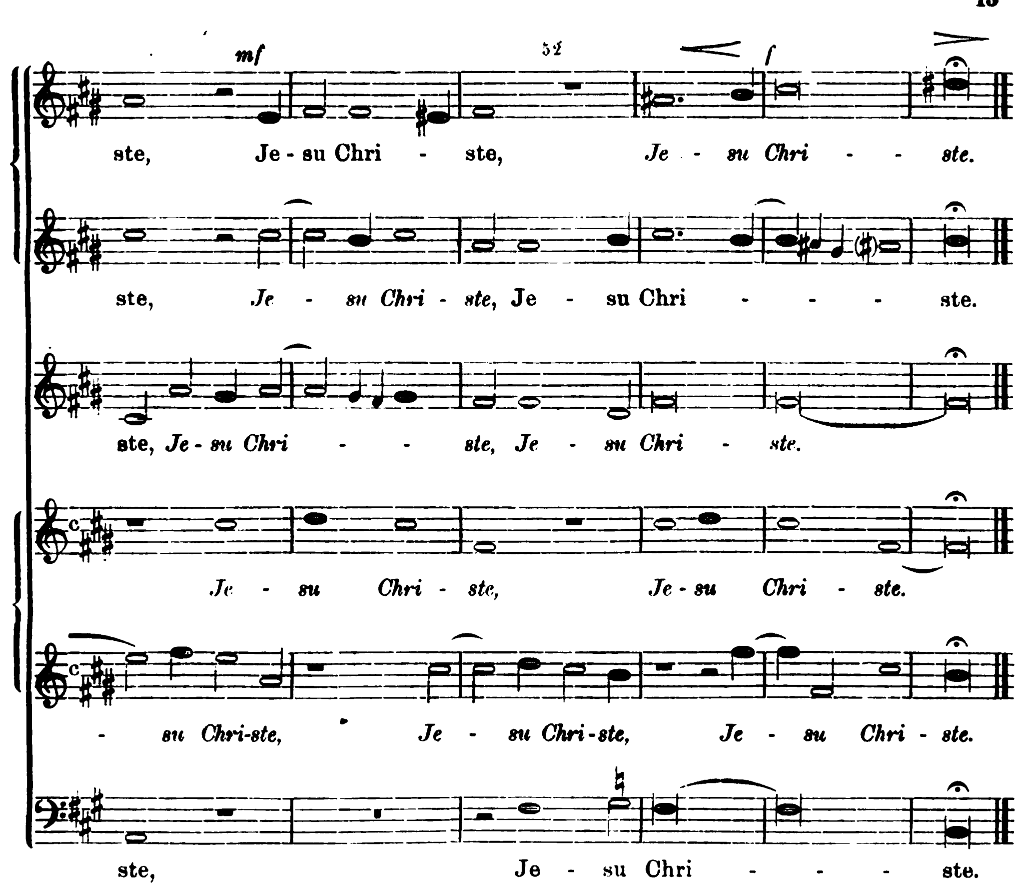




wahrhaft Trank, dessen Wasser aus der Seitenwunde wahrhaft Taufe ist,
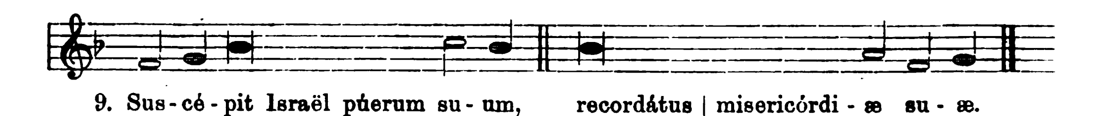




erbarme dich unser, unsere Kraft, Jesus Christus.


mf
52
f
ste, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - - ste.
ste, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - - - - ste.
ste, Je - su Chri - - ste, Je - su Chri - ste.
Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.
- su Chri-ste, Je - su Chri-ste, Je - su Chri - ste.
ste, Je - su Chri - - - - ste.

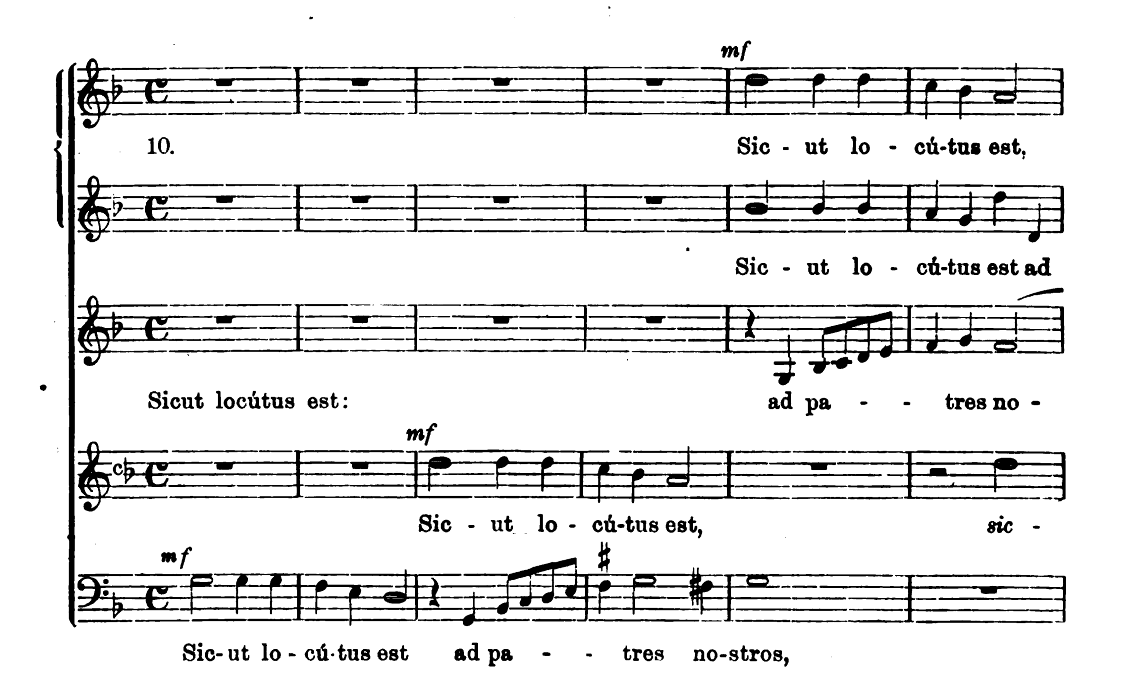


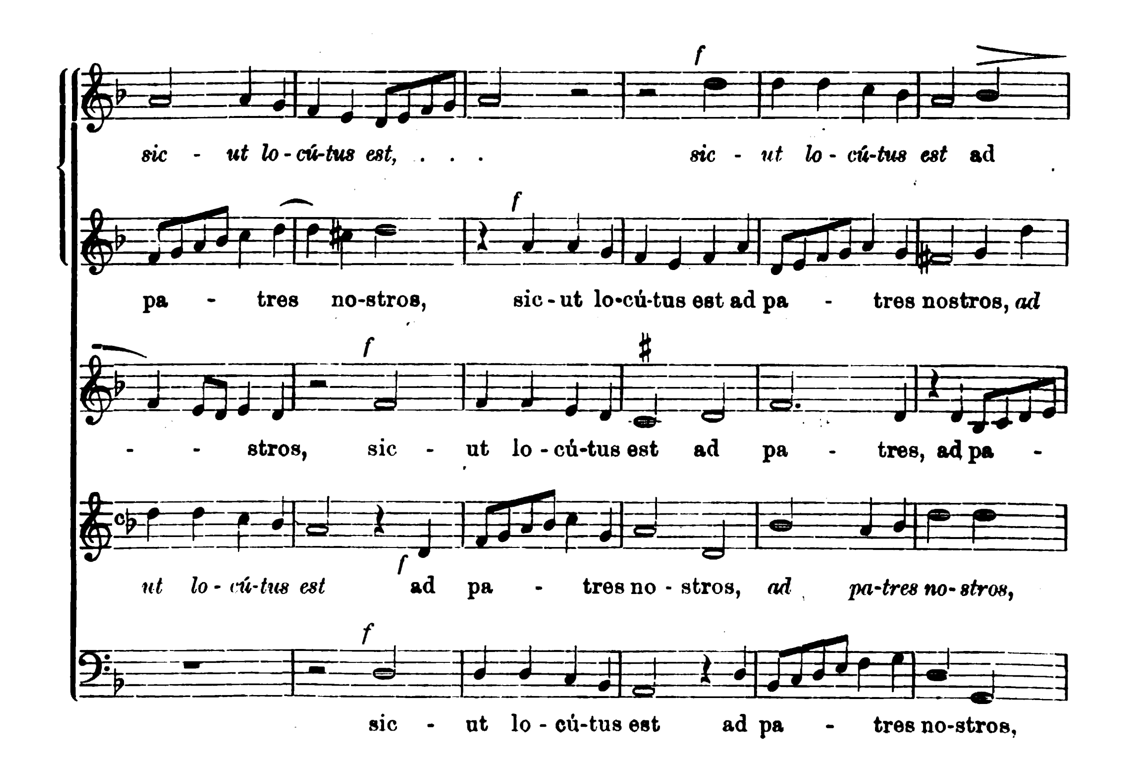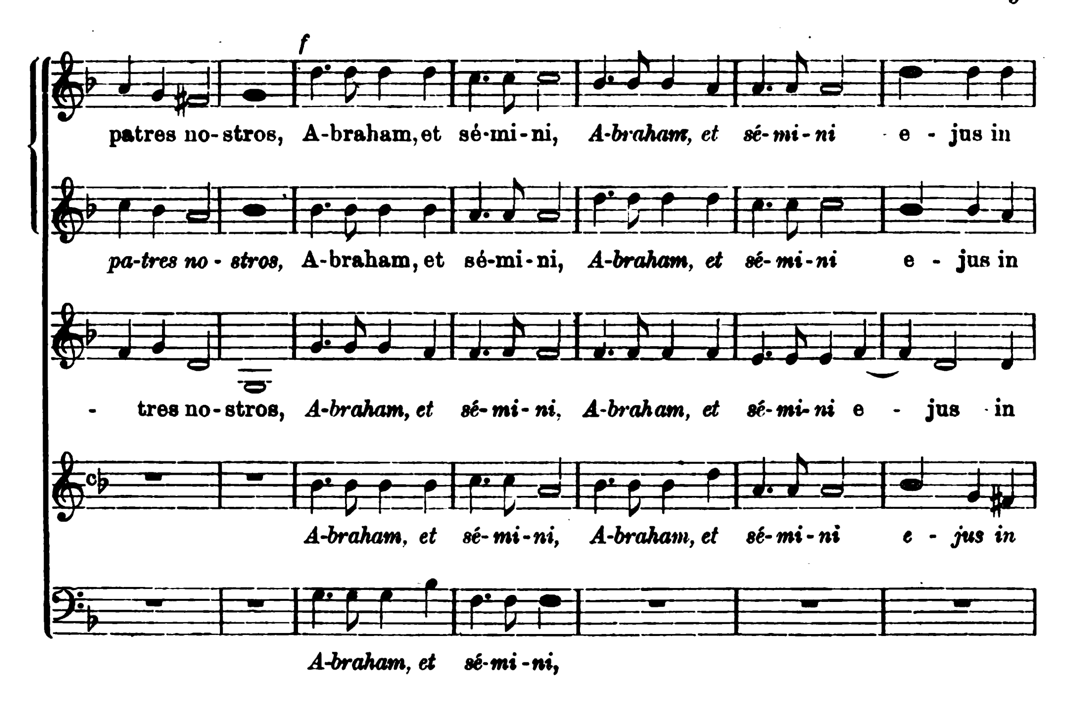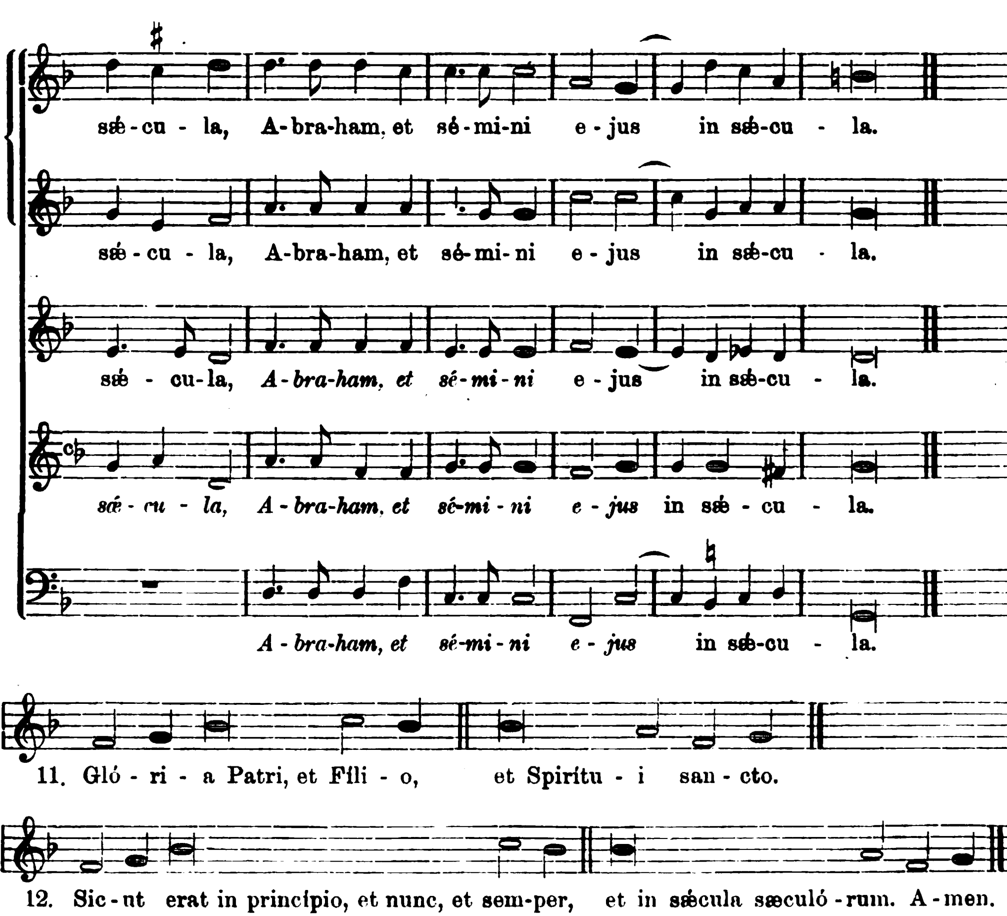






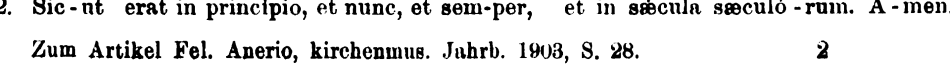
9. Sus-cé-pit Israël púerum su-um,
recordátus | misericórdi-æ su-æ.


mf
10.
Sic-ut lo-cú-tus est,
Sic-ut lo-cú-tus est ad
Sicut locútus est:
ad pa-tres no-
mf
Sic-ut lo-cú-tus est,
sic-
mf
Sic-ut lo-cú-tus est ad pa-tres no-stros,


f
sic-ut lo-cú-tus est, . . .
sic-ut lo-cú-tus est ad
f
pa-tres no-stros,
sic-ut lo-cú-tus est ad pa-tres nostros, ad
f
stros, sic-ut lo-cú-tus est ad pa-tres, ad pa-
f
ut lo-cú-tus est ad pa-tres no-stros, ad pa-tres no-stros,
f
sic-ut lo-cú-tus est ad pa-tres no-stros,
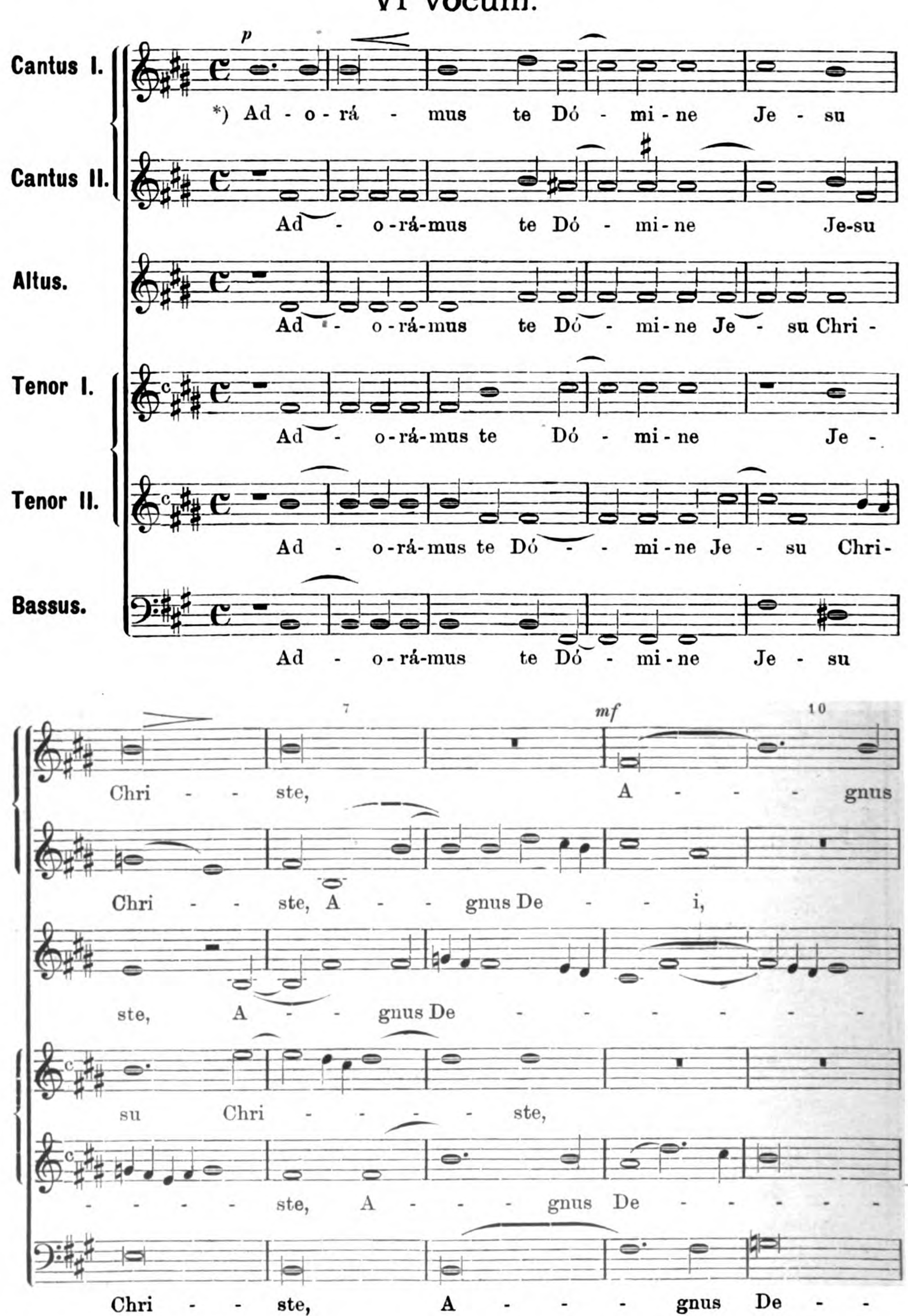

f
patres no-stros, A-braham, et sé-mi-ni, A-braham, et sé-mi-ni e - jus in
pa-tres no - stros, A-braham, et sé-mi-ni, A-braham, et sé-mi-ni e - jus in
- tres no-stros, A-braham, et sé-mi-ni, A-braham, et sé-mi-ni e - jus in
A-braham, et sé-mi-ni, A-braham, et sé-mi-ni e - jus in
A-braham, et sé-mi-ni,


sæ-cu - la, A-bra-ham, et sé-mi-ni e - jus in sæ-cu - la.
sæ-cu - la, A-bra-ham, et sé-mi-ni e - jus in sæ-cu - la.
sæ - cu-la, A-bra-ham, et sé-mi-ni e - jus in sæ-cu - la.
sæ-cu - la, A-bra-ham, et sé-mi-ni e - jus in sæ - cu - la.
A-bra-ham, et sé-mi-ni e - jus in sæ-cu - la.
11. Gló - ri - a Patri, et Fíli - o, et Spirítu - i san - cto.
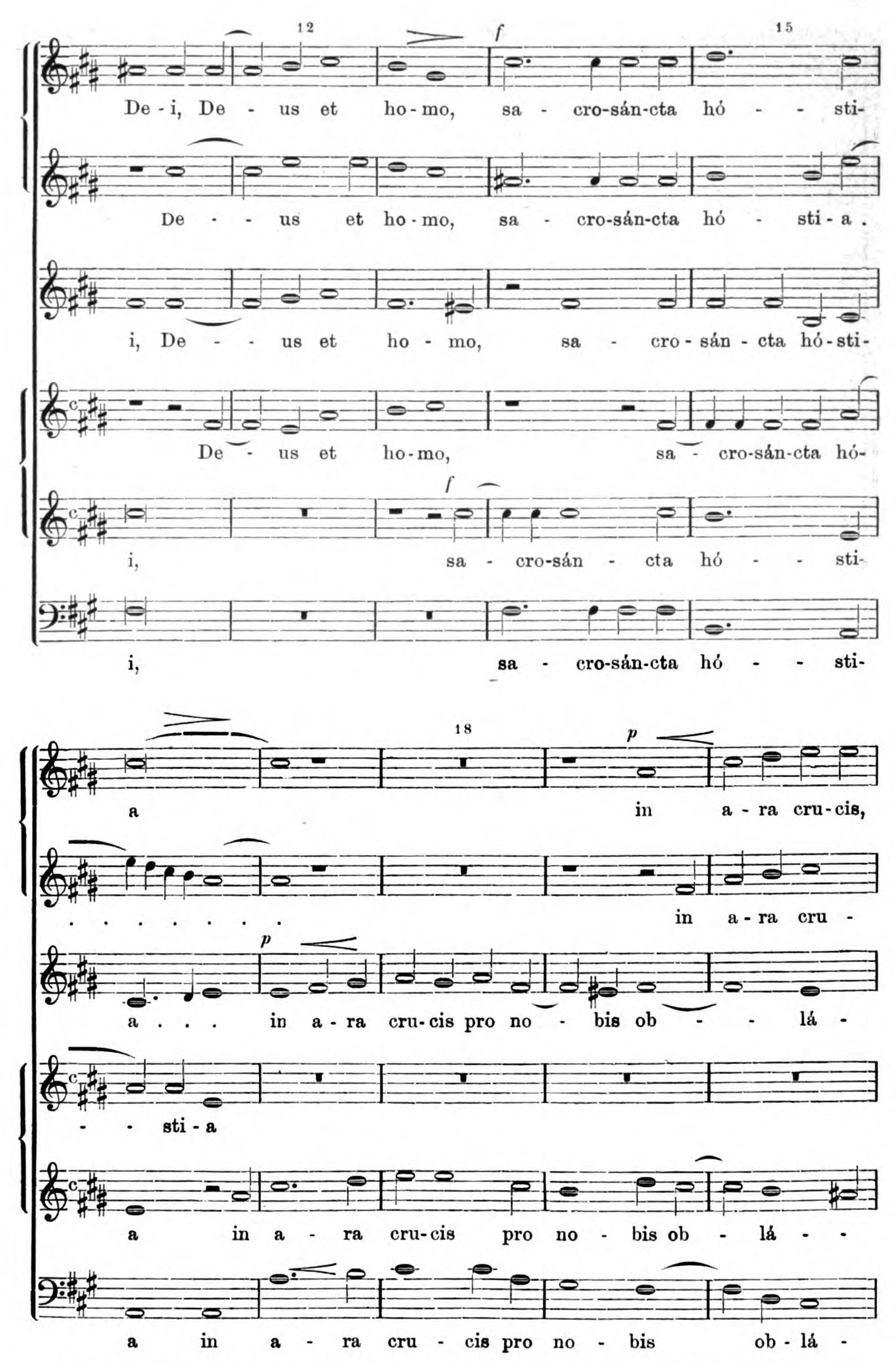

12. Sic-ut erat in princípio, et nunc, et sem-per, et in sæcula sæculó -rum. A-men.

Adoramus te Domine Jesu Christe, Agnus Dei.

VI vocum.



*) Wir beten dich an, Herr Jesus Christus, Lamm Gottes,



Gott und Mensch, hochheiliges Opfer, auf dem Altar des Kreuzes für uns dargebracht,

p mf 22 25

in a - ra cru - cis pro no - bis ob - lá - - ta, cu - jus

cis, *in a - ra cru - cis* pro no - bis ob - lá - ta, cu - jus

ta pro no - bis ob - lá - ta, cu - jus

in a - ra cru - cis pro no - bis ob - lá - ta, cu - jus

ta, cu - jus ca -

ta, cu - jus

27 f 30

ca - ro ve - re est ci - bus, cu - jus san-guis

ca - ro ve-re est ci - bus, cu - jus san-guis

ca - ro ve-re est ci-bus, cu - jus san-guis
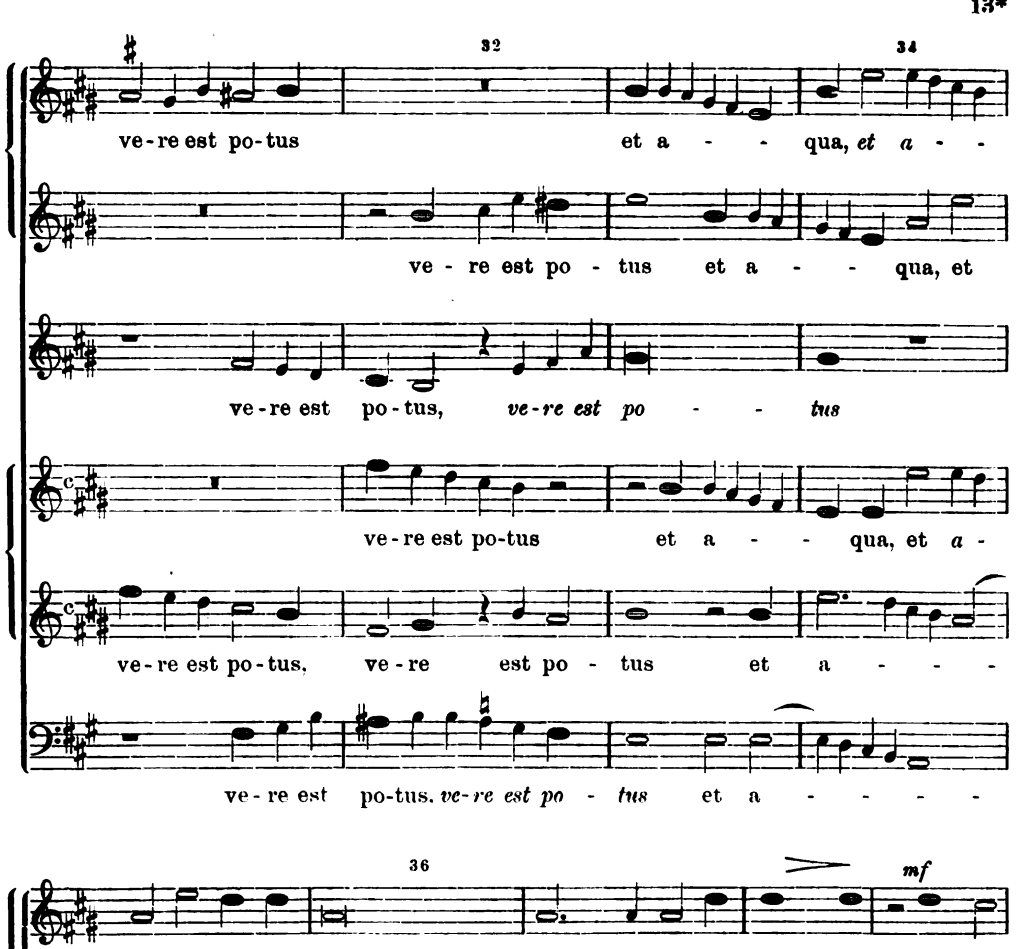
ca - ro ve-re est ci - bus, ve - re est ci - bus, cu - jus san-guis
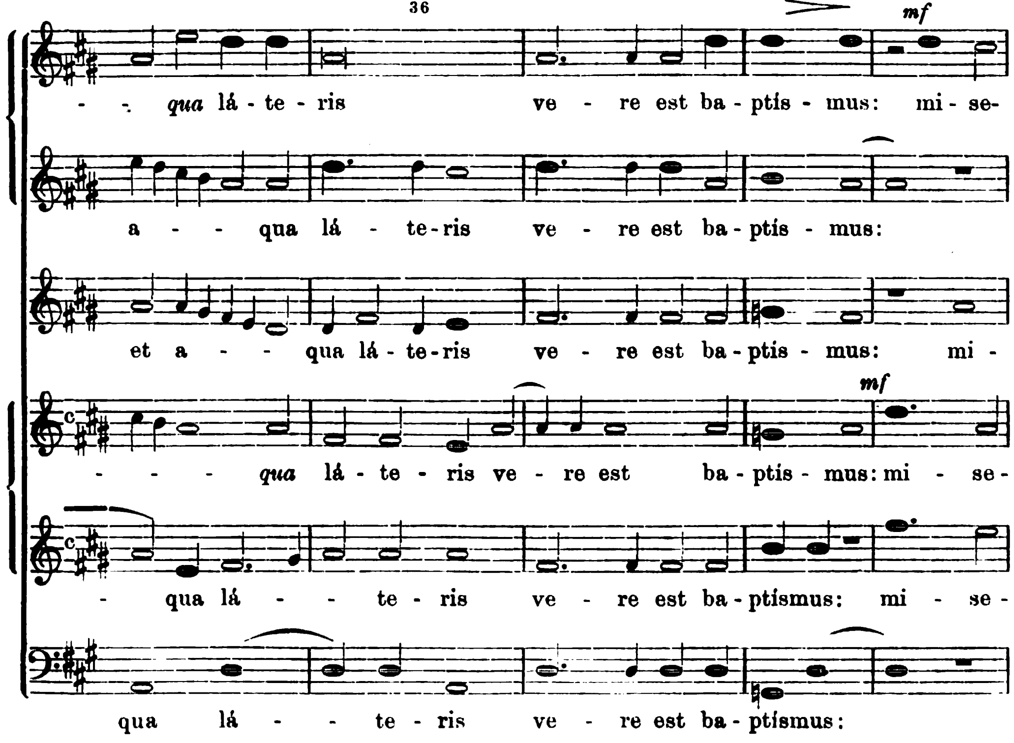
f

- - ro ve - re est ci - bus, cu - jus san-guis

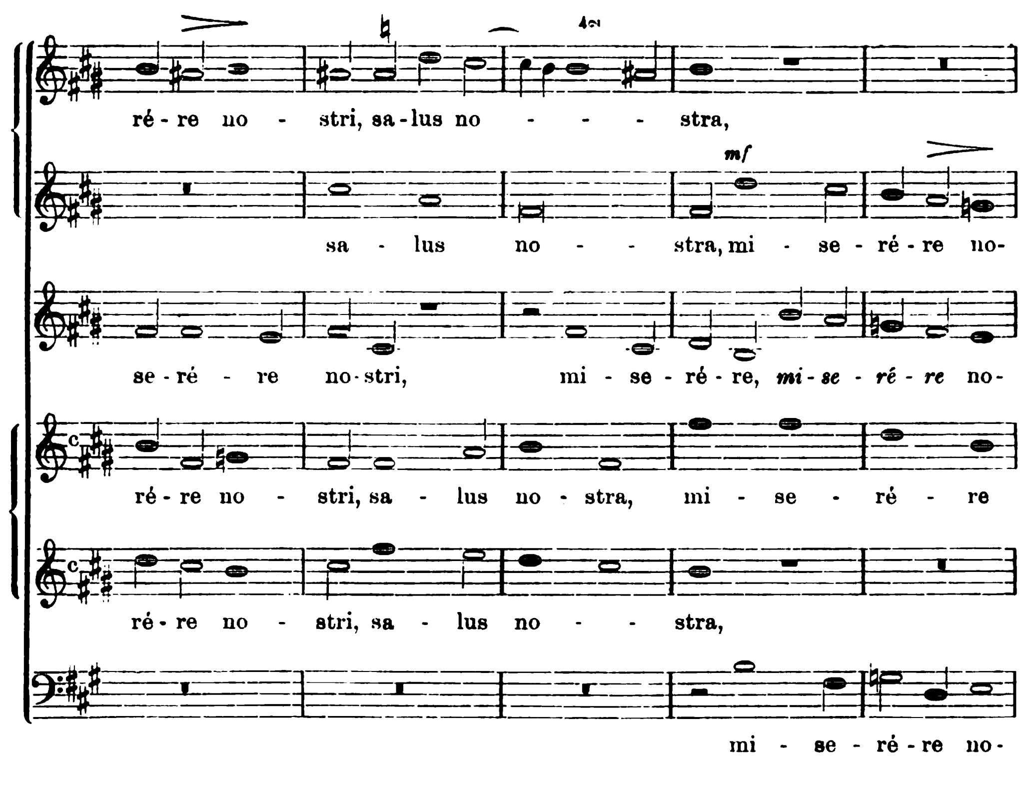
ca - ro ve - re est ci - bus, cu - jus san-guis

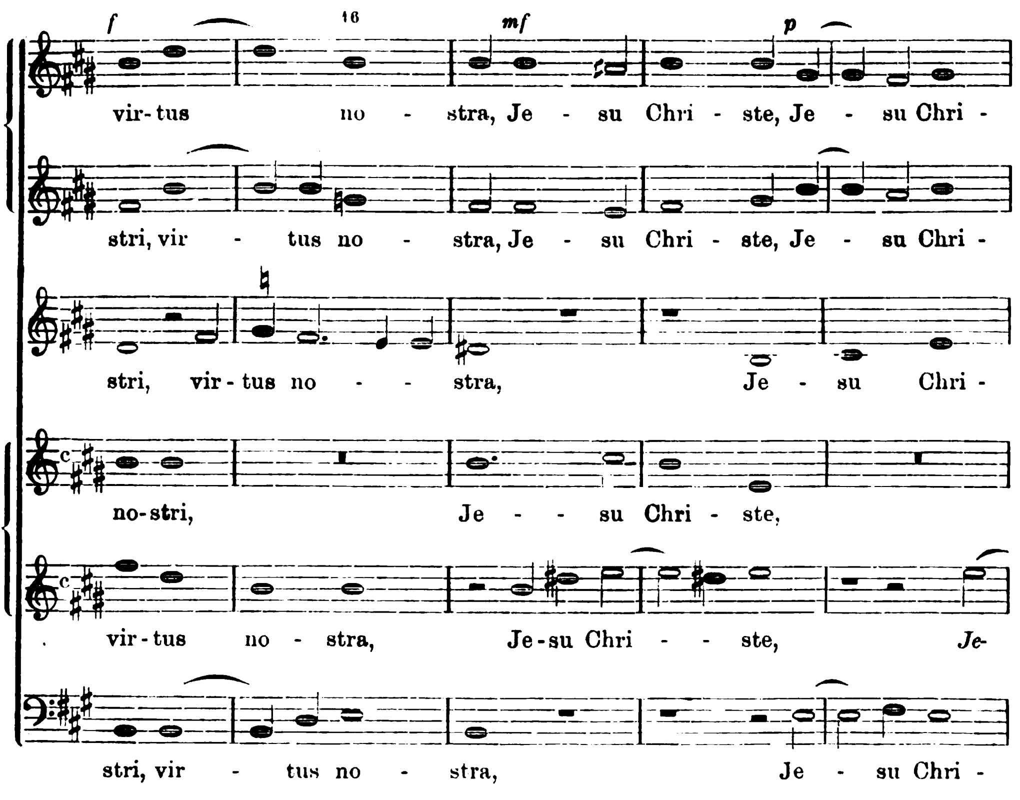
dessen Fleisch wahrhaft Speise, dessen Blut
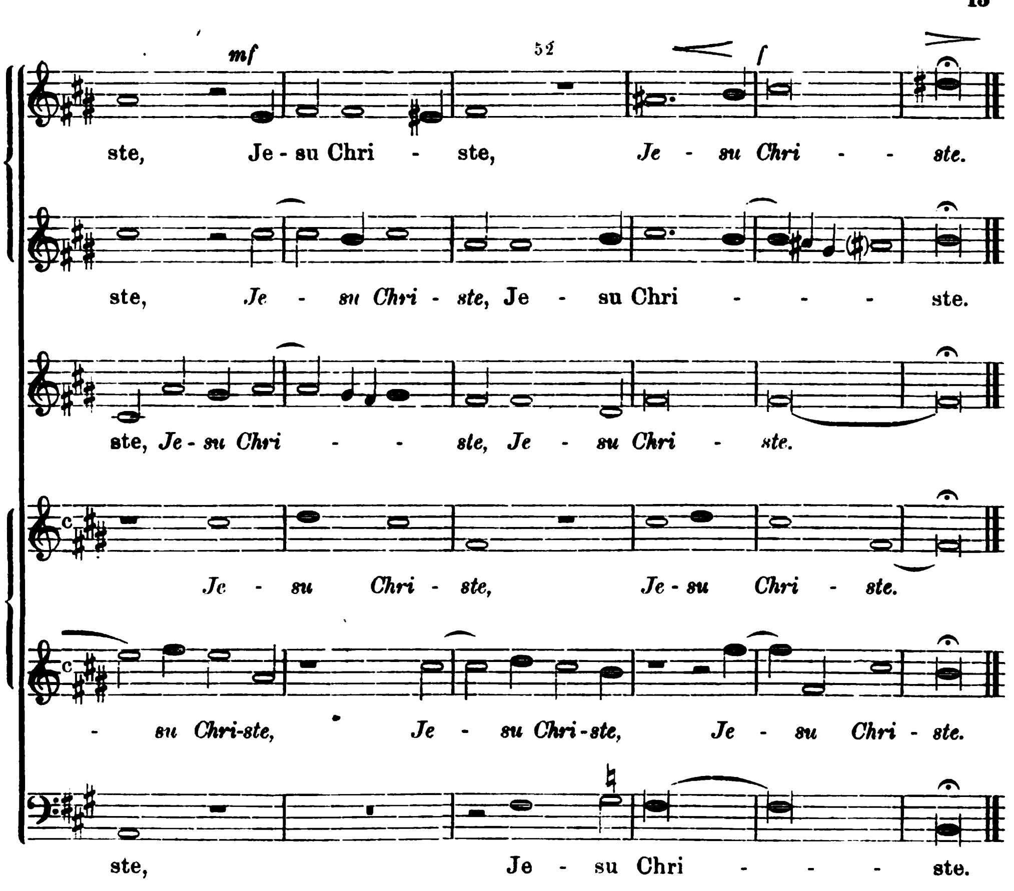




wahrhaft Trank, dessen Wasser aus der Seitenwunde wahrhaft Taufe ist,





erbarme dich unser, unsere Kraft, Jesus Christus.




mf
f
ste, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - - ste.
ste, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - - - ste.
ste, Je - su Chri - - ste, Je - su Chri - ste.
Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.
- su Chri-ste, Je - su Chri-ste, Je - su Chri - ste.
ste, Je - su Chri - - - ste.

